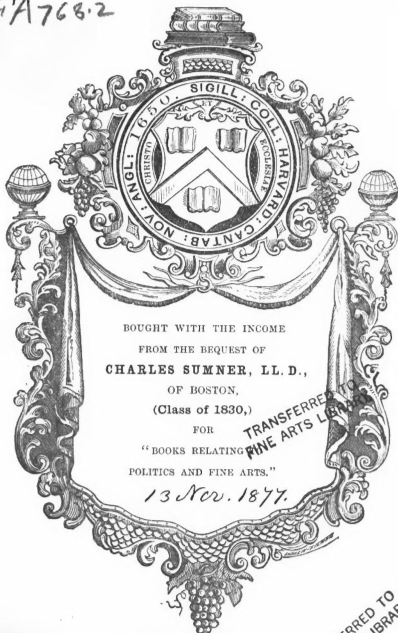
Digitized by Google


SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE

Das
deutsche Volk
dargestellt
in Vergangenheit und Gegenwart
zur Begründung
der Zukunft
X. Band.

Geschichte der deutschen Kunst.
Von
Ernst Förster.

Dritter Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1855.

Geschichte der deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Dritter Theil.
Von der Mitte des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts.

Mit 9 Stahlstichen.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1855.

1877, Nov. 13.
Sumner fund.

Vorwort.

Meine ursprüngliche Absicht bei dem gegenwärtigen Werk über die Geschichte der deutschen Kunst war, dasselbe mit dem dritten Theil abzuschließen, so daß dieser die Zeit vom zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart umfassen sollte. Es zeigte sich indeß sogleich unter der Bearbeitung der Stoff so ergiebig, daß ich bei der Ausführung meines ersten Vorsatzes entweder die Gegenwart auf Kosten der letzten zwei Jahrhunderte hätte beeinträchtigen, oder über diese in zu flüchtigen Schritten zur neuesten Kunst hätte übergehen müssen. Da mir nun ohnehin öfter der Wunsch einer ausführlicheren Darstellung ausgesprochen worden, erschien mir eine noch gedrängtere, noch kürzer gehaltene Abfassung zu bedenklich, als daß ich nicht lieber den ohnehin geistig und geschichtlich geschiedenen Stoff in zwei Bände hätte vertheilen sollen. Es wird daher dem gegenwärtigen dritten Bande ein vierter folgen, welcher die Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst bis auf unsre Tage enthalten soll.

In Betreff der Kunstbeilagen habe ich mich (mit Ausnahme von zwei architektonischen Blättern) nur auf Abbildungen aus dem Gebiete der Malerei beschränkt, und zwar ausschließlich auf einen einzigen Meister. Holländische Genrebilder, Landschaften, Thierstücke &c. geben in den hier

gewählten kleinen, leichten Umrissen kaum eine Andeutung ihres Werthes; bei Rembrandt, Van Dyck und A. liegt gleichfalls der eigentliche Zauber in der Farbe, Haltung und Ausführung. Nur in Rubens arbeitet ein so übermächtiger Geist, der auch noch im leisesten Schattenriß seine Stärke verräth und seine Weise zu denken, zu empfinden, zu componieren, darzustellen und zu zeichnen deutlich erkennen läßt. Ich blieb deßhalb bei ihm stehen und suchte durch eine Auswahl von Gegenständen seiner Kunst die mannichfachen Richtungen seines Genius zur Anschauung zu bringen.

Endlich muß ich noch ein Wort der Entschuldigung hinzufügen dafür, daß ich die Kunst des Bilddrucks in einem „Anhang" behandelt und ihre Leistungen nicht zeitenweis eingereiht habe. Es bestimmte mich nicht nur der Umstand, daß das Kupferstechen mit allen verwandten Kunstübungen nicht in der Bedeutung, wie Baukunst, Bildnerei und Malerei, eine selbstständige, schöpferische Thätigkeit ist, sondern auch, daß sie sich durch die Wahl ihrer Vorbilder über viele Zeiten verbreitet und sich durch dieselben mehr oder weniger bestimmen läßt.

Sollte ich mich hier, wie überhaupt im ganzen Band, für manchen meiner wohlwollenden Leser abermals zu kurz gefaßt haben, so bitte ich ihn, sich des im Vorwort des ersten Bandes ausgesprochenen Zweckes dieses Buches zu erinnern und außerdem die Nothwendigkeit einer gleichmäßigen Behandlung des Ganzen freundlich anzuerkennen.

Escheberg bei Kassel im Julius 1855.

Ernst Förster.

Inhalt des dritten Bandes.

Einleitung.

Verzeichniß der Stahlstiche.

Einleitung.

Wir haben die deutsch-mittelalterliche Kunst in ihrer Entwickelungsgeschichte bis in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts verfolgt. Bis dahin hatte sie ihre bedeutendsten Kräfte entfaltet und auf dem von ihr eingeschlagenen Wege die höchsten Ziele erreicht. Unmittelbar darauf beginnt der Verfall, der sich zwar zunächst nicht im Mangel an Geschicklichkeit zeigt, noch in unschönen oder unrichtigen Formen und Verhältnissen, sondern im Erblassen der Eigenthümlichkeit, dem Nachlassen innerer Belebung, in Unbestimmtheit der Auffassung und Unbekanntschaft mit den Bedingungen einer wahrheitlichen Darstellung. Man hat die Ursachen dieses Verfalls einerseits in der Nachahmung der Antike und der Aufnahme fremdländischer Kunstweisen gesehen, anderntheils und vornehmlich in der Kirchenreformation, die bekanntlich ihre Gleichgültigkeit gegen die Kunst bis zur bilderstürmenden Feindseligkeit gesteigert. Beide Annahmen haben viel Wahrscheinliches, ja es liegt ihnen sogar viel Wahres zu Grunde; die Schlußfolgerung aber ist dennoch irrig. Wahr ist, daß der Protestantismus im

Einleit. Allgemeinen die Kunst, wie sie bis dahin von der Kirche gepflegt worden, nicht begünstigte, ja theilweis anfeindete und verwarf; gleichwie einst bei seiner ersten Verbreitung das Christenthum der Kunst, wie sie bis dahin gepflegt worden, schroff entgegentrat. Ganz abgesehen aber auch von der Entschiedenheit, mit welcher der Protestantismus dem idolatrischen Mißbrauch der Bilder sich widersetzte, war mit Verwerfung der Lehre vom Fegefeuer und von der befreienden Kraft des Meßopfers der bisherigen kirchlich religiösen Kunst der Nährboden, und mit Beseitigung des Einflusses der Heiligen, namentlich der Jungfrau Maria, der Blätter- und Blüthenreichthum von Jahrhunderten genommen und ihr in dem Dogma von der alleinigen Rechtfertigung durch den Tod Christi fast nichts übrig gelassen, als das dürre Holz mit dem gekreuzigten Gott. Aber nicht nur durch Meßopfer der Heiligen-Verehrung war die Kirche der Kunst förderlich gewesen, sie war es als Bauwerk ihrer ursprünglichen Bedeutung gemäß, indem sie als das Grab der Heiligen, als die Pforte des Paradieses, eine dem Gedanken entsprechende sinn- und glanzvolle Ausschmückung für sich zur Bedingung machte. Die neue Kirche verlangte nichts als einen Ort für gemeinsames Gebet und für Belehrung und hätte im Nothfall, wie Christus, die Gemeinde um einen Berg gelagert, und das Abendmahl im Hause irgend eines Frommen ausgetheilt.

Wahr ist dies alles und doch die angegebene Folgerung daraus durchaus unstatthaft. Um sie zu rechtfertigen, hätte der Verfall der Kunst sich auf den Protestantismus allein beschränken müssen; er ist aber allgemein; er tritt in Italien ein wie in Deutschland, und die katholische Kirche kann ihn, selbst im Kampfe um ihren unge-

schmälerten Bestand, mit allen treu bewahrten Lehren, Anstalten und Einrichtungen nicht hindern, so wenig als die protestantische, trotz des Aufschwungs, den sie unverkennbar und von den Gegnern sogar unbestritten in das geistige Leben der Nation gebracht.

Einleit.

Kann nun dem Protestantismus die allgemeine Abnahme aller Kunstkräfte — eben weil sie allgemein war und Katholicismus und Protestantismus in gleichem Maße traf — nicht Schuld gegeben werden, so ist — nur aus ganz andern Ursachen — die Wiederaufnahme des Studiums der Antike und ihrer Formen ebensowenig als Verderbniß des Kunstsinns anzuklagen. War es ja die antike Kunst, von welcher die mittelalterliche, auch in Deutschland, ihre erste Lebensstärkung empfangen; die antike Kunst, welche die Kunstkräfte Italiens geweckt, vor Irrwegen behütet und zum Gipfel der Vollendung geführt; die antike Kunst, an welcher auch die neueste deutsche aus tiefem Verfall zuerst sich aufgerichtet. Warum sollte sie, die lebenvollste von allen, die immer nur Entwickelung und Vollendung gebracht, allein im 16. Jahrhundert Ursach des Verderbens geworden sein? Nicht durch das Studium der Antike demnach, sondern ungeachtet des Studiums der Antike trat unaufhaltsam der Kunstverfall ein.

Wir sehen, der betretene Weg führt nicht zum Ziel. Um Klarheit zu gewinnen, müssen wir einen andern, wo möglich höheren Standpunkt suchen. Eine Kunstperiode, ihr Abblühen also so gut als ihr Aufblühen und ihre Glanzzeit, ist ein geschichtliches Ereigniß, das gleichen Schritt hält mit dem Gang der Weltgeschichte, ihr zum Ausdruck dient und als ihr sichtbares Denkmal stehen bleibt. Sie kann nicht gemacht, noch geschlossen, sondern nur er-

Einleit. kannt oder verkannt werden; ihr Schöpfer ist der Geist der Zeit, der sie mitnimmt in sein Grab. Die Kunst der Griechen war vorwiegend religiös und verfiel, als der Polytheismus erblaßte; die römische Kunst, weltlich vor allen und politisch, sank Schritt für Schritt mit der Macht der Imperatoren und des Römerreichs. Dem Mittelalter war die Aufgabe geworden, das Christenthum zu verbreiten, christliche Lehre, Bildung und Gesittung zum Eigenthum der Völker zu machen. So ist der Geist des Mittelalters vorwiegend der der Kirche. Bildung und Unterricht waren in ihren Händen, mit geringen Einzelausnahmen alle Wissenschaften und die meisten und bedeutendsten Staatsämter. So war die mittelalterliche Kunst wesentlich eine christlich-, ja eine kirchlich-religiöse Kunst; im Kirchenbau entwickelte die Architektur ihre Formen und Maße und feierte ihre Vollendung in himmelanstrebenden Domen, und Malerei und Bildnerei waren (mit wenigen Ausnahmen) nur thätig auf den ihnen von der Kirche angewiesenen Stellen.

Das hörte auf im 16. Jahrhundert. Das Mittelalter hatte seine Aufgabe gelöst; seine Zeit war erfüllt. Protestantismus und Katholicismus sammelten ein jeder in seiner Weise die Schätze kirchlicher Ueberlieferungen, um die Errungenschaften der Jahrhunderte, so viel sich retten ließen, im religiösen Bewußtsein zu festigen und der Zukunft zu erhalten. Aber die Quellen der Bildung waren nicht ausschließlich im Besitz der Kirche und neue Ziele waren außerhalb ihrer Mauern aufgesteckt.

Die Aufgabe der Neuzeit ist der Staat; die Feststellung der Rechte und Pflichten der Einzelnen gegen einander und gegen die Gesammtheit, der Freiheit des Indivi-

duums, der Macht des Ganzen, die Förderung der geisti- Einleit.
gen und leiblichen Wohlfahrt Aller, die zu einer äußern Gemeinschaft verbunden sind; ein Organismus, in welchem jede heilsame Thätigkeit die ihr angemessene Stelle findet, ohne sich abzusondern oder das Ganze beherrschen zu wollen, in welchem also auch die Kirche ein werkthätiges Glied, nicht eine selbstständige Gewalt bildet; wobei es natürlich ist, daß nach Stimmung und Bedürfniß bald materielle, bald intellectuelle, bald rein religiöse Interessen überwiegen. Der Genius dieser Zeit ist im Gegensatz gegen den des Mittelalters überwiegend weltlich, politisch wie bei den Römern, nur mit dem Unterschied, daß er mit seiner mittelalterlich-christlichen Unterlage der Religion doch einen größern Einfluß auf die Gestaltung aller Lebensverhältnisse gestattet.

Die **Kunst**, durch die Strömung der Zeit aus der engen Verbindung mit der Kirche gerissen, sah, ihres bisherigen Rückhalts beraubt und nicht mehr erwärmt von den Ideen der Vorzeit, die in der Ferne und unter dem Einfluß des Welt-Lichtes allmählich erbleichten, ihre bisherigen Kräfte schwinden, ohne an deren Stelle für die neuen Aufgaben sogleich neue in Bereitschaft zu haben. Die Verweltlichung der Kunst, auch der religiösen, war demnach die natürliche Folge, und eine trübe oder schwache, reflectierte Anschauung religiöser Aufgaben mußte sich der gesammten Kunstthätigkeit mittheilen, wo sie nicht irgend einen festen, leicht faßlichen Halt hatte. Den aber hatte die deutsche Kunst, wenn auch nur auf kurze Zeit, doch ohne fremde Vermittelung gefunden. Sie war, wie wir gesehen, geblendet von den Vorzügen der italienischen Kunst, von dem ihr vertrauten Wege des Naturalismus zu

Einleit. dem transalpinischen Idealismus übergegangen und, von Haus aus seiner nicht mächtig, ihm in alle seine Verirrungen gefolgt. Da stand noch einmal der alte deutsche Kunstgeist auf und setzte — als habe er inzwischen geschlafen oder geträumt — seine eigene Thätigkeit fort, wo er sie zu Anfang des 16. Jahrhunderts verlassen, nur auf einem andern Feld, oder — wenn auf demselben — mit größeren, weiterreichenden Mitteln.

Auf diese Periode des wiederauflebenden Naturalismus in der niederländischen Kunst folgte große Ermattung, die nach vergeblichen Versuchen mit Schminkläppchen und Puderbeutel, und trotz des Aufputzes von Millionen Locken mit gänzlicher Phantasielosigkeit des akademischen Eklekticismus endete.

Da endlich brach der Genius der Neuzeit seine Bahn auch auf dem Kunstgebiet, nachdem er in der Literatur und im öffentlichen Leben zu Worte gekommen, mit Werken, davon ich später in einem vierten Bändchen versuchen werde, übersichtlichen Bericht zu geben.

Erster Zeitraum.

Von dem zweiten Drittel des 16. bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Wenn die griechische Mythologie die Thaten des Kriegs und die Werke des Friedens von einer und derselben Gottheit ausgehen läßt, so will sich dem die Geschichte nicht unbedingt fügen. Der obenbezeichnete Zeitraum umfaßt die gewaltigsten Bewegungen im Herzen der deutschen Nation; die Niederlande kämpften für ihre Freiheit vom spanischen Joch und Deutschland für seine Religionsfreiheit; das ganze Leben ging den Weg einer unverkennbaren, wenn auch blutigen Entwickelung und überall schien sich Neues zu gestalten oder vorzubereiten. Aber in der Kunst war davon nichts zu spüren. Zwar fehlte es nicht an ausgezeichneten Talenten; allein diesen fehlte es an dem, was ihnen erst Werth und Bedeutung in der Ausübung verleiht und was gerade die Zeit der religiösen Begeisterung und des erhabensten Martyrerthums in so vollem Maße auszeichnet, an der Innerlichkeit, an der lebendigen Verbindung der äußern Erscheinung mit dem Gedanken, der sie hervorgerufen. Ja, streng genommen, stellt sich der Kunstcharakter dieser Zeit als haltungslos und so unbe=

1. Zeitr. stimmt dar, daß man darin weder das letzte Verklingen der alten Ueberlieferung, noch den wenn auch noch so dunkeln Beginn neuer Bestrebungen sehen kann. Die eigentlich schöpferischen Kräfte ruhten, obwohl die schaffenden in reger Bewegung erhalten wurden.

Vieles geschah in den Niederlanden, und viele einheimische Künstler fanden Beschäftigung; mehre suchten sie auswärts. Nächst Spanien war es vornehmlich Italien, wohin sich niederländische Künstler wandten, und noch begegnet man dort sehr häufig den Spuren ihrer Thätigkeit; ja es kommt wohl vor, daß Einer oder der Andere Vaterland und Namen aufgegeben für eine Stelle in der italienischen Kunstgeschichte, wie Jan von Douay (1518 bis 1602), den wir nur als Giovanni da Bologna kennen. Bemerkenswerth ist jedenfalls die Achtung und selbst Bevorzugung, welche flandrische Künstler, namentlich Bildhauer und Maler, in Italien erfuhren.

Im übrigen Deutschland war ein ziemlich reges Leben in den freien Reichsstädten, namentlich in Nürnberg und in Augsburg. Den eigentlichen Mittelpunkt aber für die Kunstthätigkeit dieser Zeit bildet München. Hier hatte die Kunstliebe dreier auf einander folgenden Fürsten, Albrechts V., Wilhelms V. und Maximilians I. eine fast unbegrenzte Regsamkeit hervorgerufen. Paläste und Kirchen entstanden, Sammlungen wurden angelegt, Künstler berufen und Gemälde in Oel, in Fresco und in Miniatur ausgeführt. Es mochte dieser Kunstenthusiasmus mit dem Religionseifer jener Fürsten, insbesondere mit ihrer Vorliebe für den Jesuitenorden zusammenhängen, welchen zu verherrlichen vor allem Herzog Wilhelm sich angelegen sein ließ.

Nächst München aber war Prag eine Hauptwerkstätte 1. Zeitr. der Kunst durch Kaiser Rudolph II., der aus allen Orten Künstler berief und große Unternehmungen ausführte.

Baukunst.

Die deutsche, wie die gesammte nord-europäische Baukunst war im Laufe des 15. Jahrhunderts dermaßen ausgeartet, daß eine Weiterentwickelung in der bisher befolgten Richtung undenkbar erschien. Ein Fortschritt war deßhalb nur zu ermöglichen entweder durch einen Rückschritt hinter die Entartung — und dazu waren die frischesten Kräfte erforderlich — oder durch Einschlagen eines ganz neuen, bereits geebneten Weges.

Die gothische Baukunst herrschte ehedem nicht nur im ganzen Norden und Westen von Europa, sondern hatte auch in Italien überwiegenden Einfluß erlangt. Das war seit Ende des 14. Jahrhunderts anders geworden. Italien hatte die fremdartige Kunstweise wie ein durch Gewalt aufgelegtes, schweres Joch getragen. Es war ein Act der Selbstbefreiung und zugleich der Befriedigung des Nationalgefühls, als ein Leon Battista Alberti, Brunelleschi, Michelozzo u. A. sich von der Gothik ab- und zu der antiken Baukunst hinwendeten. Ganz Italien feierte diese Umkehr als einen Triumph der Bildung, des guten Geschmacks und des Volksgeistes und gab ihr den bezeichnenden Namen der Wiedergeburt (Renaissance).

Zunächst waren es die alten Säulenordnungen mit ihren Gebälken, Profilierungen und Ornamenten, die man versuchte, für die man aber keine andern Quellen kannte

1. Zeitr. oder benutzte, als die Ueberreste der Baudenkmale aus der römischen Kaiserzeit, und zwar ohne Rücksicht auf den Unterschied der früheren und späteren Epoche, noch viel weniger des römischen Baustyles und seines reinen Vorbildes, des griechischen. Hervorgegangen aus einer ganz anderen Bestimmung als ihr nun angewiesen wurde, konnte die antike Baukunst der modernen nur zu decorativen Zwecken dienen, während Anlage und Eintheilung der Gebäude unabhängig davon neue Bedingungen zu erfüllen hatten. Als reichstes und schönstes Schmuckmittel wurden die Säulenordnungen mit ihrem Gebälke erkannt, mußten aber, da sie nur selten constructiven Zwecken dienten und den Façaden äußerlich gewissermaßen nur angehängt wurden, sich allerlei Abänderungen in Composition und Verhältnissen gefallen lassen. So wurden die Säulen, selbst dorische, auf Postamente gestellt, um das Höhenverhältniß ohne Vergrößerung des Säulendurchmessers einhalten zu können; zu gleichem Zwecke Gesimse verdoppelt und um dem Vortreten der Säulen zu folgen, verkropft (d. h. als Capitälaufsätze ausgeladen). Der Einförmigkeit mehrstöckiger Häuser beugte man durch Abwechselung der Säulenordnungen in den verschiedenen Stockwerken vor und Thürme gewann man, indem man die antike Tempelform willkührlich vielmal übereinander setzte und den Aufbau etwa mit einer Kuppel abschloß. Folgerichtig wurden alle anderen architektonischen Glieder, Bogen, Gesimse, Tragsteine ꝛc. als bloße Verzierung ohne Bestimmung benutzt, und in der Aufhäufung, Wiederholung und Umkehrung derselben der Ausdruck von Pracht und Reichthum und ein Ersatzmittel für die erstorbene Phantasie gesucht.

In Italien, wo diese Art Wiedergeburt der antiken

Kunst*) zuerst und mit Hülfe des erstarkten Volksbewußt- 1. Zeitr.
seins stattgefunden, wo ein feines Schönheitsgefühl ein altvererbtes Volkseigenthum ist und wo große Talente in der neuen Richtung und zwar für die erfreulichsten und größten Aufgaben thätig waren, mußte die Baukunst sich zu imponierender Vollkommenheit entwickeln. Zugleich traten auch in der Malerei und Bildnerei Kräfte hervor, wie sie die Welt seit undenklichen Zeiten nicht mehr gesehen; und wie sich vor der Herrlichkeit der Werke eines Rafael und Michel Angelo, Tizian und Correggio Alles in Bewunderung beugte, ward die italienische Kunst zur gebietenden in Europa und zwar in dem Maße, als anderwärts die schöpferischen Kunstkräfte schwanden. In Spanien und Frankreich, in Deutschland und selbst — obwohl zuletzt — in England gab es für die Kunst und Kunstbildung nur noch Ein Vaterland: Italien. Von dort holte man sich Kenntnisse, Geschmack und Fertigkeiten, Vorbilder und selbst Künstler. Dessenungeachtet nahm die Kunst in jedem Lande, gewissermaßen zum Schutze oder Scheine der Selbstständigkeit noch immer Modificationen der wälschen Formen vor. Namentlich waren es Spanien und Frankreich, wo zu den modern-antiken Säulenordnungen noch eine davon abgeleitete kleine Architektur trat mit geschlängelten Zwergsäulen (colonnes torses) und Pilasterchen, Nischen und Muscheln, schneckenartigen Consolen und Vorsprüngen u. s. w. nebst einer großen Anzahl figürlicher Ornamente, durch welche die Außenseiten der Gebäude ein buntes und überaus reiches Aussehen erhielten.

---

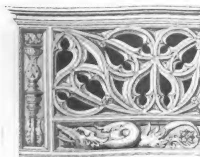
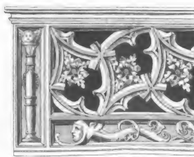
*) Vgl. Neue systematische Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen, Römer und neueren Baumeister, von J. M. Mauch. Potsdam 1845.

1. Zeitr. Vornehmlich diese Art der Renaissance war es, die, auch wieder mit örtlichen Veränderungen, in Deutschland Eingang fand. Doch ward ihr derselbe nicht überall gleich leicht gemacht, und die Gothik, wie matt und alterschwach sie auch geworden, räumte ihr den Platz nur Schritt für Schritt. Es entstanden freilich wunderliche Compositionen daraus. Statt der Kreisform der Rosetten kommen Ovale, das Stabwerk der Friese wird häufig durchschnitten; aber es erhalten sich doch die Hauptformen stellenweis bis zu Ende des 16. Jahrhunderts, wenn auch die Fialen zu Gesimsträgern benutzt werden, und Blumentöpfe mit Phantasiekraut, Theebüchsen und Suppenschüsseln, neben Aepfelfestons und Drachenschwänzen die Einfassung bilden von gothischen Friesen, aus denen bereits Akanthusrosetten hervorwachsen. Bald auch bildet die Renaissance die Grundform und die Gothik legt ihre Stäbchen und Bogen als Verzierung auf, wie bei den Säulen auf Tafel I. a. u. b. Ganz besonders reich an Beispielen dieses Zwitterstyles ist die freie Reichsstadt Nürnberg; von dort sind die auf Tafel I. b. c. abgebildeten genommen. Durchgeführt erscheint er an dem Peller'schen Haus unweit der Egidienkirche, und an vielen Erkern anderer Wohnhäuser.*) Zu besonders malerischen Erscheinungen hat er in Belgien geführt, z. B. an dem Treppenhaus der Chapelle du St. Sang in Brügge; aber auch zu Monstrositäten, als deren eine der Hof des Palais de Justice zu Lüttich gelten muß.

Gleichzeitig tritt aber auch die neue Bauform ganz und ungemischt in ihrer eigenen zur Herrschaft berufenen

*) S. die „Chörlein von Dr. Fr. Mayer. Nürnberg.“

a b 1600 (b)

c c

F. Pfund sc.

AUS NÜRNBERG

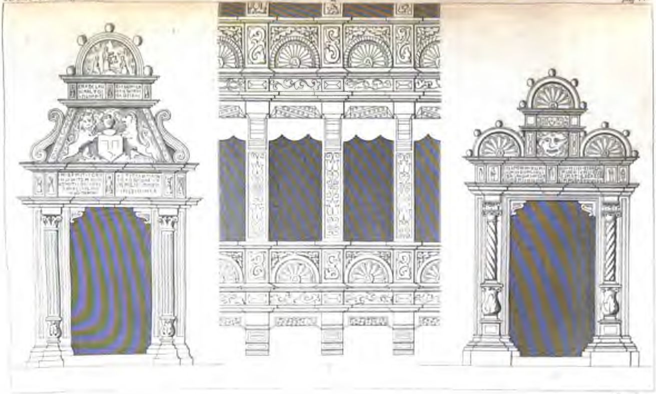
Weise auf und äußert sich in der mannichfaltigsten Weise. 1. Zeitr. Willkühr, Mangel an organischer Entwickelung und Verbindung und Bedeutungslosigkeit der Formen, möglichst viel kleine Linien und Flächen und sehr bunter Licht- und Schattenwechsel bilden die Grundzüge, die inzwischen dem Gefälligen, Reizenden und Ueberraschenden ein weites Feld lassen. Da sind Säulen, facettiert, unterbunden, mit Blumen und Festons behängt, geringelt, geschlängelt, in Candelaberform, selbst flaschenartig ausgebaucht und eingezogen mit Ringen, Kugeln, Wulsten, Eiern, auch topfartigen Zwischengliedern, horizontal, vertical oder spiralförmig gefurcht, mit Krautblättern überdeckt, mit ausgeschweiften Postamenten, deren Basis Bogenlinien beschreiben; Blätter oder Blumen, oder auch Federn bilden die Capitäle, wenn nicht bloße Ringe oder plattgedrückte Kugeln dafür dienen. Auch Halbsäulen haben die gleiche Gestalt, und Pilaster sind häufig obeliskenhaft zugeschnitten. Weitausladende Deckplatten und Gesimse liegen über Säulen und Halbsäulen und über dem Hauptgesims oder an Giebeln steigen Pyramiden auf. Eine der beliebtesten Formen ist die Console mit Doppelspiralen oder Schnecken; man setzt sie unter Bogen und Dreiecke, an Pilaster und Säulen, und umgekehrt an Postamente und selbst auf Capitäle; in vergrößertem Maßstab aber, und ebenfalls verkehrt an die Seiten der Giebel. An Thoren, Fenstern und Giebelfeldern herrscht das flache Dreieck, auch der flache, zuweilen auf Halbsäulen aufliegende Bogen, auch wohl noch, obwohl seltner, der Rundbogen; man wechselt auch mit Bogen und Dreiecken ab, und schneidet zuweilen das Mittelstück ganz oder zum Theil aus, wodurch der letzte Schein einer architektonischen Bestimmung schwindet. Wo antike oder modernantike Formen vorkommen, sind sie in der Regel sehr ver-

1. Zeitr. unstaltet, wie z. B. die ionischen Schnecken auf dem Pilaster an einem Tucher'schen Grabmal hinter dem Dom zu Regensburg. Eine besonders gefällige Anwendung zeigen die Eingänge und die Fensterumkleidung an dem vormaligen sogenannten Apothekerflügel am Rathhaus in Hannover (Tafel 2. b. c. d).

Die Ornamentik der Renaissance theilt Fehler und Vorzüge der Architektur, welcher sie dient. Ohne Wahl und ohne Berücksichtigung der den constructiven Theilen zur Klarheit nothwendigen Einfachheit, überwuchert die Ornamentik das ganze Bauwerk bis in die kleinsten Theile. An alle Rundstäbe und Karniese setzen sich Perlen und Blätter an, und selbst an den Platten des ionischen Architravs hängen Zähne. Dem Stengel fehlt die Wurzel, die Stelle der Blume vertritt ein Topf, dazu ist die Arabeske dünn und mager. Eine große Rolle spielen Kränze und Festons, Füllhörner, Schilder mit zusammengerollten Ausschweifen, Löwenköpfe, Delphine, Drachen, Masken, Harpyen und Satyrn, Liebesgötter und sonstige mythologische Figuren.

Denkmale. Sehen wir uns nach Baudenkmalen dieser Kunstweise um, so muß vor allem der Mangel an kirchlichen Bauwerken auffallen. Im Gegensatz gegen die frühere Zeit, in welcher die höhere Baukunst fast nur an Kirchenbauten ihre Kräfte setzte; und um die Thatsache recht sichtbar hervorzuheben, daß eine neue Zeit begonnen und neue Interessen in den Vorgrund gestellt habe, verweist uns das sechzehnte Jahrhundert für das Studium seiner Baukunst in Deutschland fast nur an weltliche Gebäude, an fürstliche Schlösser, an Wohn-, Kauf- und Rathhäuser.

Heidelberger Schloß. Das glänzendste Beispiel der Art ist das kurfürstliche Schloß zu Heidelberg. Mit Ausnahme des Ruprechts-



C. Poppel sc.

VON EINEM HAUS IN HANNOVER

Digitized by Google

baues (aus dem 15. Jahrhundert), von welchem nur noch 1. Zeitr.
eine Wand steht, gehört dasselbe dem 16. und 17. Jahrhundert an. Der dicke Thurm, der bei der Verheerung der Pfalz gesprengt wurde, ist zwischen 1508 und 1544 von Ludwig V. gebaut worden; ein Schloßflügel von seinem Bruder Friedrich II. zwischen 1544 und 1556. Der bedeutendste und schönste Theil des Schlosses ist der Otto-Heinrichsbau 1556—1559 und ein vollständiges Musterbild des Renaissancestyles mit allen angegebenen Eigenheiten und einer großen Menge allegorischer, symbolischer und historischer Statuen aus Sandstein in den Nischen der gegen den Hof gekehrten Stirnseite. Daran schließt sich als Denkmal der spätern Renaissance der Bau Friedrichs IV. 1592 bis 1610, dessen Vorderseite gegen die Stadt gerichtet ist, und der im Hof wieder eine Anzahl Sandsteinfiguren, und zwar großentheils pfälzische Fürsten trägt. Die spätern Anbauten, namentlich die vom Kurfürst Karl 1680—1685, gehören nicht mehr hieher. — Eines der schöneren Gebäude der Renaissance ist die Börse von Antwerpen, Börse v. Antwerpen.
1531, mit flachen Bogen auf facettierten Säulen um einen vierseitigen Hof. — Geist- und geschmackvoll ist der 1602 vorgenommene Umbau des Rathhauses von Bremen, Rathh. v. Bremen u. a. m.
mit der vortretenden Arkadenhalle und ihren zwölf dorischen Säulen, einem besonders zierlichen Erker mit eigenthümlicher und sinnreicher Umbildung antiker Elemente, hohen gradlinig geschlossenen, abwechselnd mit antikisierenden Flach- und Bogengiebeln überdachten Fenstern des Obergeschosses, daran verschiedene Statuen aus älterer Zeit noch Aufnahme gefunden.*) In sehr ähnlicher Weise ist das Rathhaus

*) Das Rathhaus in Bremen, nach der Natur gezeichnet und lithographiert von K. Gildemeister. Heyse in Bremen.

1. Zeitr. von Augsburg durch Elias Holl 1615—1618, und 1616—1619 das Rathhaus zu Nürnberg durch Eucharius Carl Holzschuher erbaut.

Eine zierlichere und eigenthümlichere Gestaltung haben die Bauformen der Renaissance bei Holzbauten gefunden, deren schönste Beispiele in Niedersachsen zu suchen sind. Dahin gehört der schon oben erwähnte Apothekerflügel am (alten) Rathhaus zu Hannover, so wie manches Wohnhaus dieser Stadt, namentlich das sogenannte Leibnitzhaus, eines der schönsten Baudenkmale dieser Art. Reich an dergleichen Häusern sind Hildesheim, Halberstadt, Goslar, Werningerode*) u. a. m.

In Nürnberg ist eines der schönsten Renaissance-Häuser das der Frau Gaupp vom J. 1534; in Cöln ist der Porticus des Rathhauses (von 1569—1571) wegen seiner sehr eleganten Formen zu rühmen; in Danzig der Artushof, nach dem Brande von 1476 hergestellt um 1552.

Bei der sichtlichen Verweltlichung der Kunst mußten die neuen Bauformen vornehmlich in der sogenannten kleinen Architektur und bei den Gewerken zu Tage treten. Während für die Kirchen neue Kanzeln, Taufsteine und Kirchenstühle angefertigt wurden, schmückten Straßen und

Brunnen. öffentliche Plätze und Gebäude sich mit prächtigen Brunnen, wie wir sie z. B. im Hof des Rathhauses zu Nürnberg von Pancraz Labenwolf (1492—1563), auf der Maximiliansstraße in Augsburg, auf dem Langenmarkt zu Danzig u. m. a. Orten sehen; alten Häusern gab man neue Façaden (vornehmlich Portale) und Treppen. Den ausgedehntesten Gebrauch aber von den neuen Formen

*) Puttrich, Denkmale ꝛc. II. 31. 32.

machten die Gewerke, wie am Schluß dieses Abschnittes ausführlicher besprochen ist. 1. Zeitr.

Bildnerei.

Was von der Baukunst dieses Zeitabschnittes gesagt ist, gilt fast in ganz gleichem Maße von der Bildnerei. Es war nicht nur die italienische Kunst ins Land gekommen, sondern mancher ihrer Meister mit ihr und indem man an solchen Vorbildern erkannte, was der heimischen Kunst abgehe, und es von ihnen zu gewinnen sich anstrengte, verlor man das höchste Kunstziel aus den Augen; an die Stelle der Wahrheit trat der Geschmack, die Phantasie wurde durch Verstand ersetzt; die Kunstwerke blieben bei aller äußeren Gefälligkeit, Formenvollendung und Geschicklichkeit — nüchtern und kalt. Gelehrsamkeit ward eine Mitbedingung der Kunst und erschöpfte sich in feingesponnenen Allegorien und mythologischen Anspielungen ohne ängstliche Rücksichtnahme auf den Charakter und die Bestimmung des Kunstwerks, so daß wir den Horen und Grazien vielleicht in Gesellschaft von Glaube, Liebe und Hoffnung neben dem auferstehenden Heiland begegnen, oder den Kelch des heiligen Abendmahles von Tritonen und Drachen gehalten sehen. In Betreff der Darstellung wird große Aufmerksamkeit auf die Bewegung der Gestalten verwendet, nicht sowohl aber auf die physische Richtigkeit, noch auf die ausdruckvolle Wahrheit, sondern — jenachdem Rafael oder Michel Angelo tonangebend wirkten — auf Anmuth und Leichtigkeit, oder auf viele und starke Contraste und Wendungen. In gleicher Richtung bestimmend wirkte der Geschmack jener Meister auf die Wahl von Trachten und

1. Zeitr. Waffen, nur daß die antiken Ueberlieferungen diesseit der Alpen noch etwas mehr als jenseit von ihrer Eigenthümlichkeit und ihrem Zusammenhang verloren. Daneben tritt an einzelnen Stellen ein großer Fleiß der Ausführung, vornehmlich aber technisches Geschick in erstaunenswerthester Weise hervor. Das letztere macht sich ganz besonders bemerkbar in Elfenbeinschnitzwerken und in dem sehr vervollkommneten Erzguß.

Denkmale. Ihre Hauptanwendung fand die Bildnerei noch immer in der Kirche und im Zusammenhang mit ihr, bei Altären, Taufbecken, Kanzeln und Grabdenkmalen; auch an Kirchenfaçaden. Daneben aber sind es vornehmlich Schlösser, Paläste, Rathhäuser rc. sowie die öffentlichen Brunnen, zu deren Verschönerung und Bereicherung die Bildnerei in Anspruch genommen wird; ihre besten Kräfte treten bei Bildnissen und bildnißartigen Statuen ins Leben.

Eines der vorzüglichsten Werke der Zeit sind die Statuen an der Vorderseite der St. Michaeliskirche in München aus den Jahren 1583—1591, nach den Fr. Sustris u. A. Zeichnungen von Fr. Sustris modelliert von Hubert Gerhard und unter Leitung von C. Pollagio von verschiedenen Bildhauern ausgeführt. Aus der Zusammenstellung der Gestalten ergibt sich „der Schutz der Kirche" als die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee. In der Höhe des Giebels der Weltheiland; darunter die ersten fürstlichen Personen bayrischen Stammes: Otto, Theodo und Theodowalda, welche das Christenthum angenommen haben; sodann Carl der Große, Otto v. Wittelsbach, Kaiser Ludwig der Bayer, Kaiser Ruprecht, König Christian von Dänemark, Kurfürst Ludwig der Brandenburger, Kaiser Maximilian I., Herzog Albrecht der Weise, die Kaiser

Carl V., Ferdinand II. und Herzog Wilhelm IV. von Bayern. 1. Zeitr.
Zuunterst sodann sieht man den Erzengel Michael, welcher den Satan (des Unglaubens und der Ketzerei) zu Boden schlägt. Die Gestalten sind überlebensgroß, die oberen von Marmor, jedoch schwarz übertüncht, die untere Gruppe in Erz gegossen von Hubert Gerhard;*) und soll ihm Peter Candid die Zeichnung dazu geliefert haben.

Dieser Hubert Gerhard war ein Niederländer, Hubert Gerhard.
stand aber in den Jahren 1586 bis 1595 in den Diensten des Herzogs Wilhelm V. von Bayern. Es ist nicht gewiß, ob er nur Erzgießer oder auch Bildhauer war. Die Uebereinstimmung in der Kunstweise bei den ihm zugeschriebenen Werken spricht für das letztere. Von ihm sind die Erzstatuen an dem Augustusbrunnen zu Augsburg, Kaiser Augustus im Waffenschmuck, auf hohem Fußgestell, umgeben von Nymphen und Flußgöttern an den vier Ecken des Beckens. Zunächst dem Fußgestell sind Liebesgötter mit wasserspritzenden Delphinen und geflügelte weibliche Halbfiguren, aus deren Brüsten Wasser fließt, angebracht. Sein Hauptwerk und zugleich das sprechendste Zeugniß für die Geschmacksverirrung der Zeit dürfte die colossale Gruppe von Mars und Venus sein, die er in Verbindung mit Pollagio 1584—1590 im Auftrag des Grafen Joh. Fugger für das Schloß Kirchheim bei Mindelheim gefertigt, und die nun im Garten des H. v. Schäzler in Augsburg aufgestellt ist.

Ein andrer namhafter Künstler dieser Art und Zeit ist Benedict Wurzelbauer von Nürnberg, der den Benedict Wurzelbauer.
Brunnen vor der Lorenzkirche daselbst modelliert und in Erz

---

*) In Kupfer gestochen von Lucas Kilian 1598.

1. Zeitr. gegossen hat, mit der Statue der Gerechtigkeit auf einer runden Säule, umgeben von sechs weiblichen Figuren, welche Tugenden vorstellen, und sechs Knaben mit Blasinstrumenten und mit dem Nürnberger Stadtwappen. In Prag führte er einen ähnlichen Brunnen aus, setzte aber Venus und Amor nebst einem Delphin hinauf.

Abr. Gras. Abraham Gras aus Schlesien (gest. 1630) führte an der Decke des obern Rathhausganges zu Nürnberg 1613 das Gesellenstechen von 1446 in lebensgroßen Figuren in Stuck aus, und ebenso im untern Gange 1619 mythologische Scenen.

Adr. de Vries. Adrian de Vries, um 1560 im Haag geboren, bildete sich unter Giov. da Bologna in Florenz, trat 1590 in die Dienste Kaiser Rudolfs in Prag und fertigte daselbst dessen Reiterstatue*); ging aber darauf nach Augsburg und führte zwei Brunnen in Erzguß aus, welche noch jetzt zu den Hauptzierden der Stadt gehören. Die Hauptfigur des einen ist ein Mercurius, welchem Amor die Flügel am Caduceus befestigt**); der andere (von 1596) hat einen colossalen Hercules mit der Hydra auf einer Säule in der Mitte des Beckens; um das Fußgestell sitzen badende Najaden und auf dem Rande des Beckens Liebesgötter und Tritonen.***)

Joh. Reichel. Johann Reichel aus Rain in Bayern, gleichfalls in Augsburg thätig, verirrt sich noch weiter als de Vries in die Verdrehung der Menschengestalt. Von ihm ist ein Altar in der St. Ulrichskirche zu Augsburg mit Erz=

*) Gestochen von Eg. Sadeler.
**) Gestochen von W. Kilian 1594. Auch von Grimer.
***) Gestochen von J. Müller 1602. Auch von W. Kilian.

statuen besetzt; ferner die Gruppe des Erzengels Michael auf dem dortigen Zeughaus.*) 1. Zeitr.

Zu einer sehr ausgebreiteten künstlerischen Wirksamkeit war um jene Zeit (Ende des 17., Anfang des 16. Jahrh.) Hans Krumper von Weilheim in Bayern gelangt, der in Diensten Herzog Wilhelms V. und Maximilians I. als Bildhauer, Erzgießer und selbst als Maler in München thätig war, wobei es wahrscheinlich ist, daß er vieles nach Entwürfen Peter Candid's ausführen mußte. Von ihm sind in der Michaeliskirche zu München: St. Magdalena am Fuße des Kreuzes mit dem Heiland und ein Erzengel Michael, der das Weihwasserbecken hält; über dem Portale des Maximiliansbaues der Residenz die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit, Tapferkeit, Mäßigung und Klugheit, dazu die heilige Jungfrau als Patrona Bavariä und mehre andere Statuen, sämmtlich von Erz. Die beiden Hauptwerke aber von Krumper sind: der Brunnen im Brunnenhof der Residenz und die Statuen am Katafalk in der Frauenkirche, beide in hohem Grade ausgezeichnet durch vollendete, selbst feine Modellierung wie durch Tadellosigkeit des Erzgusses. Der Brunnen spricht selbst durch seine Conception und Anordnung an. In der Mitte eines Beckens aus Sandstein, zu welchem drei Reihen Marmorstufen führen, und auf dessen Rand die Erzstatuen der die vier Elemente vorstellenden Gottheiten Vulcan, Neptun, Juno und Ceres, ferner der vier Hauptflüsse Altbayerns, Isar, Inn, Donau und Lech, nebst Tritonen und Wasserthieren angebracht sind, steht auf einem mit Widderköpfen behangenen Fußgestell von Marmor die ehrne Bildsäule des

Hans Krumper.

*) Gest. von W. Kilian 1607.

1. Zeitr. Otto von Wittelsbach, des Gründers vom jetzt regierenden bayrischen Fürstenhause. Die Ausführung mag ums Jahr 1618 fallen. Das zweite Werk Krumper's, das Denkmal Ludwigs des Bayern, in der Frauenkirche, zufolge letztwilliger Verfügungen Albrechts V. und Wilhelms V. von Maximilian I. angeordnet, ist 1622 aufgestellt worden. Es besteht aus einem 16½ Fuß langen, 11 Fuß breiten und 13 Fuß hohen Katafalk von sehr dunkelrothem Marmor; darauf sitzen zwei weibliche Gestalten in Erz mit den Insignien der Kaiserwürde, Scepter und Reichsapfel, Schild und Schwert in den Händen, die Krone auf einem Kissen zwischen beiden. Engelsköpfe und kleine Schildhalter am Gesims. Unten an der Nordseite steht die Erzstatue Albrechts in gewöhnlicher Fürstentracht, an der Südseite Wilhelm V. im Ordenskleid des goldenen Vließes. An den vier Ecken knien geharnischte Wächter mit den Standarten Carls des Großen, Ludwigs des Frommen, Carls des Dicken und Ludwigs IV.

Statuen in Heidelberg u. Stuttgart.

Unter den in Stein ausgeführten Sculpturen dieser Zeit (um 1600) sind die Statuen bayrischer Fürsten am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses hervorzuheben; deßgleichen die elf in Sandstein ausgeführten Standbilder der alten Grafen von Württemberg in der Stiftskirche zu Stuttgart, vom Grafen Ulrich († 1265) bis zum Grafen Heinrich († 1519), welche Herzog Friedrich, der von 1593 bis 1608 regierte, hat anfertigen lassen.

Ganz ungemein thätig erweist sich die Bildnerei dieser Zeit in Anfertigung von Grabmälern, Reliefplatten in Stein und Erz, aber auch großen architektonischen Compositionen mit reichen Ornamenten, allegorischen und Bildnißfiguren. Wem daran liegt, die Fortbildung des plasti=

schen Kunstgeschmacks im 16. und 17. Jahrhundert leicht zu übersehen, dem bieten die Dome von Mainz und Würzburg mit ihren Bischofs- und andern Grabmälern eine willkommene Gelegenheit. In Mainz findet er die Grabdenkmäler des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg von 1545; des Erzbischofs Sebastian von Heusenstamm, 1555; der Familie Brendel von Homburg 1562, der Domherren J. A. Mosbach von Lindenfels und J. H. v. Wallbrun 1573; des Erzbischofs Daniel Brendel von Homburg 1582; des Domherrn Rupert Rau von Holzhausen 1588; der Familie Gabelenz 1592; des Fürstbischofs Georg v. Schömburg 1595; des Domherrn Heinrich v. Nassau 1601; des Fürstbischofs Cratz v. Scharpfenstein 1604; des Erzbischofs Wolfgang v. Dalberg 1606, des Domherrn Friedrich v. Fürstenberg 1608, v. Buchholz 1609, J. Theodorich Waldpot v. Bassenheim 1610, Jodocus v. Ried 1622 ꝛc. In Würzburg u. a. die Grabmäler der Bischöfe Conrad 1540, Melchior 1558, Friedrich 1573, des Seb. Echter 1575. Im Dom von Cöln, im Chor, stehen die schmuckvollen Grabmäler der Erzbischöfe Adolph und Anton v. Schauenburg 1561, in der Kirche zu St. Goar das des Landgrafen Philipp d. J. von Hessen, 1583; in der Pfarrkirche zu Simmern stehen die Monumente der Pfalzgräflich Simmern'schen Familie von 1550—1598; ein sehr prachtvolles Grabmal ist das des Matth. v. Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg von dem Bildhauer Georg Schröter aus Torgau, 1571; ebenso das in Erz gegossene des Herzogs Philipp I. von Pommern in der Petrikirche zu Wolgast von dem Bronzegießer Wolff Hilger von Freiberg i. E. 1560; überaus prachtvoll ist das des Deutsch-Meisters Erzherzog Maximilian in der Pfarr-

1. Zeitr.

Grabmäler im Dom zu Mainz.

Würzburg.

Cöln u. s. w.

1. Zeitr. kirche zu Innsbruck von Caspar Gras aus Mergentheim (geb. 1560, gest. 1674), das seiner Größe wegen in zwei Hälften getheilt links und rechts vom Eingang aufgestellt ist.

Ueberall wo bei diesen Denkmalen, von denen mehr aufzuzählen nicht noththut, die Künstler an die Natur verwiesen waren, bei den Bildnissen und Bildnißgestalten, zeigt sich noch immer die Ueberlieferung einer guten Schule; und nebenbei fast durchgängig eine sehr vollkommene Herrschaft der technischen Behandlung.

Bildnißmedaillen. Ausgezeichnetes wurde noch geleistet in Bildnißmedaillen, wenn auch nicht im Geist und mit dem strengen Formgefühl der Meister vom Anfang des Jahrhunderts. Namhafte Künstler dieses Fachs waren Matthias, Karl und Valentin Maler in Nürnberg, Constantin Müller in Augsburg, Jacob Gladehals in Berlin 2c., unter den Niederländern Paul v. Vianen, Steven van Holland, Conrad Bloc 2c.

Malerei.

Die Malerei verfolgte genau denselben Weg, den die Bildnerei und Baukunst eingeschlagen hatten. Waren schon begabte Meister des vorigen Zeitraums, wie Mabuse, Schoreel u. A. unfähig gewesen, den Eindrücken der italienischen Kunst zu widerstehen, wie viel weniger war die Bewahrung künstlerischer Eigenthümlichkeit bei denen zu erwarten, denen davon ein viel geringeres Maß zugemessen worden. Keine Periode der Kunst ist für Künstler in gewisser Beziehung so lehrreich, als diese, wo wir Alt und Jung unter Vortragung der Fahnen von Rafael und Michel Angelo dem

Verfall entgegen gehen sehen, und wo die Nachahmung edler oder kräftiger Formen und eines unübertrefflich reinen Geschmacks zu Unnatur und Gefühllosigkeit führt, wo in Verbindung mit einer meisterhaften Technik, gebildetem Farbensinn und einem großen Aufwand effectvoller Anordnung so wenig dauernde Befriedigung geschaffen werden konnte, daß weder die religiösen Bilder zu erbauen, noch die lüsternen die Sinne zu reizen vermögen. Von alledem, was die dargestellten Personen ausdrücken sollen, sei es Freude oder Schmerz, Andacht, Frömmigkeit, Güte, Zorn, Furcht, Haß oder Schlechtigkeit anderer Art, ist wenig oder nichts in ihren Bewegungen zu erkennen, die vielmehr einem ganz äußerlichen Gesetz von Contrasten zu folgen scheinen, unter dessen Herrschaft zuerst die Richtigkeit des Ausdrucks, dann auch die physische Möglichkeit ganz außer Acht gelassen werden. Wenn nun dabei vornehmlich historische Darstellungen, weil es dabei auf Phantasie, auf schöpferische Kunstkräfte und Eindringen in eine sinnlich nicht wahrnehmbare Welt ankommt, leiden müssen, so reichen doch die übrigen, bereits gerühmten Eigenschaften wohl aus zur Abbildung der Wirklichkeit, vor allem zum Bildniß, für welches in jener Zeit sich noch ausgezeichnete Talente vorfanden.

1. Zeitr.

Bei der Allgemeinheit dieser Richtung hatten die einzelnen deutschen Malerschulen ihre Bedeutung und ihren besonderen Charakter verloren. Es zeigen sich wohl noch bestimmte Gruppen, mehr aber durch äußere Verhältnisse als nach künstlerischen Neigungen und Eigenthümlichkeiten geschieden. Einen Haupt-Mittelpunkt für die niederländische Kunst bildet Antwerpen, obschon auch in Amsterdam und Harlem, in Brügge und Brüssel viel gemalt wurde.

1. Zeitr. Als der erste in der Reihenfolge niederländischer Maler jener Zeit wird Lambert Lombardus (oder L. Sutermann) genannt. Seine Lebenszeit fällt zwischen 1506 und 1560; nach den ihm zugeschriebenen Werken (eine Pietà in der Pinakothek zu München, eine Madonna im Museum zu Berlin ꝛc.) hatte er aus der alten Kunst eine beträchtliche Gabe Schlichtheit und Natursinn herübergenommen und sich seiner römischen Vorbilder mit großer Mäßigung bedient.

Lamb. Lombardus.

Ganz anders tritt sein Schüler, der von seinen Zeitgenossen als der „flämische Rafael," als „der Laternenträger und Straßenmacher der niederländischen Kunst" gepriesene Franz Floris (eigentlich Franz de Vriendt 1520—1570) auf. Mit großer Geschicklichkeit eignete er sich Formen und Stellungen aus den Werken Rafaels und Michel Angelos an, wie er Farbenauftrag und Pinselführung den Florentinern abgesehen. Da er aber diese äußerliche Kunstfertigkeit sich eben nur angeeignet und das Ziel seiner künstlerischen Thätigkeit darin gesehen, so lassen uns seine Gemälde mit ihrer nüchternen und gezwungenen Idealität kalt, es sei denn daß er ein Bildniß zu malen hatte, wobei seine exacte Zeichnung und seine Gewandtheit im Malen überwiegend hervortreten. Gemälde historischen Inhalts findet man von ihm im Museum zu Berlin (Loth und seine Töchter; Venus und Amor; Vulcan, Mars und Venus); in der Galerie zu Dresden (Anbetung der Hirten; Kreuztragung); in der Galerie des Belvedere zu Wien (Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese); im Museum zu Antwerpen (der Sturz der bösen Engel) u. s. w.

Fr. Floris.

Floris hatte viele Schüler, darunter die drei Brüder Franck, Ambrosius (1544—1605), Hieronymus

A., H. u. F. Franck.

(1542—1620) und Franz (1540—1606), welcher letztere der bedeutendste gewesen zu sein scheint, nach dem Bilde von Christus unter den Schriftgelehrten zu St. Bavon in Gent. — Ein anderer Schüler war Franz Pourbus der Aeltere (1540—1580), von welchem mehre Galerien ausgezeichnete Bildnisse, und die Kathedrale zu Gent und das Museum zu Antwerpen weniger ausgezeichnete historische Gemälde besitzen, wenn man nicht in Anschlag bringt, daß in letztbezeichnetem Bilde (der Predigt des heiligen Aloisius) vortreffliche Bildnisse angebracht sind. 1. Zeitr. F. Pourbus.

Der talentvollste unter den Schülern von Floris, aber auch der ausschweifendste oder manierierteste war Marten de Vos aus Antwerpen (1531—1603). Es zeichnet ihn aus, daß er nicht auf dem römisch-florentinischen Wege seines Meisters und seiner Mitschüler blieb, sondern sich mit Vorliebe den Venetianern, namentlich dem Tintoretto zuwandte. Er war überaus fruchtbar; viele Kirchen in den Niederlanden (vornehmlich zu Antwerpen, Brügge &c.), mehre in Italien haben Altarbilder von ihm (der Dom zu Antwerpen allein 14); ebenso findet man seine Arbeiten in Palästen und Sammlungen. Mit Vorliebe malte er allegorische Gegenstände (die Jahreszeiten, die fünf Sinne &c.) und brachte gern Landschaften und Thiere in seinen Bildern an. Man zählt an 600 nach ihm gestochene Blätter. M. de Vos.

Noch sind unter den gleichzeitigen Niederländern anzuführen Carl van Mander aus Meulebeck (1548—1606) als Maler ein sehr entschiedener Manierist aus der römischen Schule, aber ein höchst verdienstvoller Kunstschriftsteller, dem wir die wenigen Anhaltpunkte verdanken, C. v. Mander.

1. Zeitr. die wir für die Kenntniß der altniederdeutschen Maler-Schule haben.*)

Otto Venius. Octavius van Veen, genannt Otto Venius, aus Leyden (1556—1634) ist weniger manieriert in der Darstellung als leblos in Formen und Farbe. Er gefiel sich in allegorischen Vorstellungen (Triumph der Religion in der Pinakothek zu München; die weltliche Liebe, gestochen 1608; Allegorien zu den Oden des Horatius, gestochen 1604 rc.). Seine meisten und größten Gemälde findet man in den Kirchen und im Museum zu Antwerpen.

H. v. Balen. Heinrich van Balen von Antwerpen (1540—1632) zeichnete sich durch Darstellungen mit nackten Figuren aus, die er gut colorierte und nach antiken Vorbildern zu zeichnen verstand. Im Dom zu Antwerpen ist die Predigt des Johannes von ihm. Noch berühmter in derselben

C. Cornelissen. Richtung war Cornelis Cornelissen, von Harlem, (1562—1638) wo er eine Malerakademie gegründet. Im Berliner Museum ist von ihm ein Gastmal unbekleideter Männer und Frauen, deßgleichen eine Bathseba im Bade, von nackten Frauen bedient, ohne ein anderes Interesse, als welches leidlich gezeichnete, weich modellierte und natürlich colorierte Modellstudien einflößen.

Ungleich kräftiger, dafür aber auch viel gezwungener und übertriebener in der Darstellweise und willkührlicher in der Zeichnung, bei guter Modellierung und Färbung, ist

*) Het Schilderboek waerin voor eerst de leerlustighe Jueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheiden deelen wort voogedraghen etc. door Carl van Mander, schilder. Haarlem 1604. — II. Ausg. 1618. — III. Ausg. 1764.

Abraham Bloemaert aus Gorkum (1564 [oder 67] bis 1647 [oder 57]). Das Berliner Museum besitzt von ihm eine Anbetung der Hirten und den Traum Josephs, Bilder, die bei aller Manier der Darstellung in der Auffassung des Lebens, vornehmlich des niedern, eine derbe Natürlichkeit zeigen, und dabei durch eine sehr wirkungsvolle Haltung ausgezeichnet sind. Dasselbe gilt auch von dem Diogenes mit dem gerupften Hahn in der Pinakothek zu München. 1. Zeitr. Abr. Bloemaert.

Noch energischer in dieser Richtung ist Peter Breughel oder Bruegel wie er sich schreibt der Alte oder der Lustige, aus Breughel bei Breda, der um 1560 gearbeitet. Mit einer Vorliebe für das Derbkomische und Scharfcharakteristische verband er eine strenge, fast stylisierte Zeichnung, die um so mehr hervortritt, als er weder durch tiefe Farbe noch weiche Modellierung ihre Härten gemildert. Das Belvedere von Wien besitzt eine große Anzahl interessanter Bilder von ihm, in denen schon die Andeutungen der künftigen Genremalerei zu finden sind, indem er darin nicht nur Nebendinge und Aeußerlichkeiten hervorhebt, sondern auch bereits Scenen des gemeinen Lebens als ausschließlichen Darstellungsgegenstand behandelt. Dort ist die Schlacht der Israeliten gegen die Philister, in welcher Sauls Söhne an der Spitze des Heeres fallen und Saul selbst sich in sein Schwert stürzt (1563); der bethlehemitische Kindermord (im Winter), Kinderspiele (im Frühling) von 1560; der Streit des Faschings mit den Fasten, eine Maskerade 1559; die Kreuztragung, wobei Christus in der ungeheuren Menge, die ihn begleitet, fast verschwindet, 1563; der babylonische Thurmbau, in ähnlicher Auffassung, 1573. Dann auch eine Bauernhochzeit, eine P. Breughel d. A.

1. Zeitr. Bauernkirmeß rc. Aehnliche Bilder sind in München (Predigt des Johannes) in Berlin (eine heftige Bauern-Prügelei und ein Bauerntanz), in Dresden (die Bergpredigt und eine beim Kartenspiel entstandene furchtbare Schlägerei von Bauern) rc.

D. Vinckenbooms. David Vinckenbooms aus Mecheln 1578—1629 verfolgte eine ganz ähnliche Richtung; streng und scharf in der Zeichnung, etwas herb und trocken, auch bunt in der Färbung, ohne besonders zarte und fließende Vermalung, gehört er noch zur alten Schule, obschon er mit der Wahl seiner Gegenstände häufig auf die Veränderung hinweist, die bald mit großer Entschiedenheit eintreten sollte. Er malte wohl biblische und mythologische Gegenstände und diese sind in großer Anzahl gestochen, wie der Sündenfall, Susanna, Simson, Bathseba, die Flucht nach Aegypten, Christi Versuchung, das Gebet am Oelberg u. s. w.; allein besonders charakteristisch ist er in der Darstellung von Scenen aus dem Leben. Sein Hauptbild ist die nächtliche Lotterie-Ziehung (8 zu 14 F.) von 1603 im Oudemannen-Huis zu Amsterdam; dann im Museum daselbst Prinz Moriz mit seinem Jagdgefolge. In der Pinakothek zu München ist die Kreuztragung von ihm von 1611; in Wien die Kreuzigung, nebst mehren anderen heiligen Geschichten; in Dresden eine flandrische Dorfkirmeß; in Berlin die Speisung der Armen und Krüppel, eine Dorfkirmeß und ein Paar Landschaften mit biblischen Geschichten.

H. Goltzius. Eine der seltsamsten Erscheinungen in dieser Reihenfolge ist Heinrich Goltzius aus Mühlebrecht (1558 bis 1617), einer der geschicktesten Künstler, die je gelebt haben. Ungemein fruchtbar und eifrig im Componieren

arbeitete er in den verschiedensten Weisen; bald ahmte er Rafael nach (Verkündigung), bald A. Dürer (Beschneidung), bald Parmeggiano (Heimsuchung), bald Lucas von Leyden (Anbetung der Könige), bald Bassano (Anbetung der Hirten), bald Baroccio (heilige Familie); und einen Jeden mit solcher Sicherheit und Treue, daß man ihn vor sich zu haben glaubt. Wo aber Goltzius der eigenen Eingebung folgt, da ist er manieriert und unwahr bis über alle Grenzen des Erlaubten. Er bediente sich für seine Compositionen selten des Pinsels und der Farben, sondern des Grabstichels und hat als Kupferstecher durch Einfachheit, Reinheit und Festigkeit des Strichs ganz unschätzbare Verdienste. 1. Zeitr.

Während demnach in der Historienmalerei dieser Zeit in den Niederlanden wenig Erbauliches gethan wurde, sehen wir einen andern Zweig der Kunst noch in schönster Blüthe, die Bildnißmalerei. Außer Franz Pourbus, von dem bereits die Rede war, sind noch zwei Künstler zu nennen, die sich ausschließlich oder fast ausschließlich auf dieses Fach gelegt. Der erste, Antonis de Moor, auch A. Moro, von Utrecht (1512—1575 oder 88) streift mit der Wahrheit seiner Auffassung, seiner höchst anspruchlosen Zeichnung und Färbung an Holbein und geht nur in Weichheit und Abrundung weiter. In den Galerien zu Wien, Berlin, Madrid, 2c. findet man vortreffliche Bildnisse seiner Hand, das berühmteste, nehmlich das der Königin Marie von England, im Schlosse von Hamptoncourt. — Noch gediegener und als ein Meister ersten Ranges in seiner Kunst erscheint Nicolaus Lucidel, gen. Neuchatel von Mons († 1600) in dem Bildniß des Nürnberger Mathematikers Neudorfer mit seinem Sohn in der Pinakothek zu München.

Bildniß-malerei. A. Moro. Neuchatel.

1. Zeitr. Sehen wir uns danach im übrigen Deutschland um, so müssen wir zuerst in Prag verweilen, wohin Kaiser Rudolf II. große Meisterwerke aus früherer Zeit und viele Künstler gezogen hatte. Er hatte eine leidenschaftliche Liebe für Albrecht Dürers Gemälde und es war ihm gelungen, die Dreieinigkeit aus dem Landauer Brüderhaus in Nürnberg, das Rosenkranzfest aus der Bartholomäuskirche in Venedig u. m. a. zu erwerben; aber eine Einwirkung auf den Kunstgeschmack seiner Zeit gelang ihm doch nicht.

Einer der berühmtesten und begabtesten, aber auch von Dürers Kunst am weitesten entfernten Maler Kaiser Rudolfs war Bartholomäus Spranger von Antwerpen (1548—1625 oder 27). Er war bereits Hofmaler Papst Pius V. in Rom und Kaiser Maximilians II. in Wien gewesen, als ihn Rudolf nach Prag berief. Seine Gemälde tragen das Gepräge übertriebener Nachahmungen Michel Angelos. Man findet deren mehre in römischen Kirchen; das für den Papst gemalte Jüngste Gericht in S. Croce del Bosco unweit Pavia. In Deutschland sind es vornehmlich die Galerien von Wien und Schleißheim, wo man ihn kennen lernen kann. In Wien sieht man u. A. die Tugend Kaiser Rudolfs, den Triumph der Weisheit über die Unwissenheit 2c.; in Schleißheim: die Zeit entdeckt die Wahrheit 2c. In ausgedehntester Weise sind seine Werke durch den Kupferstich vervielfältigt.

Barth. Spranger.

Georg Hoefnagel von Antwerpen (1545—1600) beschränkte sich auf Abbildungen nach der Natur; man nennt ein Werk von 227 Blättern, die er für den Kaiser gezeichnet; dagegen nimmt Joseph Heinz aus Bern (1555 bis 1609) eine glänzende Stelle als Historienmaler der

G. Hoefnagel.

J. Heinz.

Prager Schule ein. Seine Vorbilder waren Correggio und Paul Veronese. In der Dresdner Galerie ist von ihm der Raub der Proserpina, sein gepriesenstes Bild, die Wiener Sammlung hat neun Gemälde, darunter eine Leda, die Viele für eine Arbeit des Correggio gehalten haben. 1. Zeitr.

Einer der thätigsten Künstler in diesem Kreis war Hans van Achen, aus Cöln (1553—1615), der sich in Rom und Florenz gebildet und Sprangers Weise folgte. In der kaiserlichen Galerie zu Wien sind 16 Bilder von ihm, darunter das Bildniß Kaiser Rudolfs. H. v. Achen.

Wie glänzend aber auch die Verhältnisse der Künstler am Hofe des Kaisers waren, eine umfassendere, reichere Kunstthätigkeit herrschte in München. Ein übereinstimmender Charakterzug der Münchner Künstler dieser Zeit — im Gegensatz gegen die Niederländer und Prager, die sich vornehmlich an die florentinische und römische Schule anschlossen — ist die Vorliebe für Venedig, von wo man, nach einem leicht verzeihlichen, immer wiederkehrenden Irrthum, in der Farbenwahl und dem Farbenauftrag die Summa der Kunstgeheimnisse holen zu können vermeinte. Obenan unter diesen Künstlern steht der eben genannte Hans van Achen, der mehre Bilder für die neuerbaute St. Michaeliskirche, für die Capelle in der Maxburg ꝛc. malte und dann nach Prag übersiedelte. Auch Hans Bocksberger von Salzburg ist zu nennen, der in München, Augsburg und Landshut vieles in Fresco malte und von dessen Weise noch heute die Narrentreppe auf der Trausnitz Zeugniß ablegt. H. Bocksberger.

Christoph Schwarz aus der Gegend von Ingolstadt (um 1545—1596?) zeichnete sich durch reiche, bewegte Compositionen im Geschmacke des Tintoretto, bei dem Chr. Schwarz.

1. Zeitr. er gearbeitet, und durch ein blühendes, kräftiges Colorit aus. Seine Hauptwerke, die ihm einen fast unbegrenzten Ruhm unter seinen Zeitgenossen bereiteten, sind in der St. Michaeliskirche der Sturz der Engel*) und das Martyrium des heiligen Andreas, und die Madonna in der Pinakothek. Auch andere Kirchen in und um München besitzen Gemälde von ihm. Das Schönste aber scheinen seine Fresken an den Außenseiten von Wohnhäusern gewesen zu sein, unter denen namentlich ein Sabinerinnenraub gerühmt wird. Noch immer scheinen einige dieser Fresken wenigstens bruchstückweis erhalten zu sein. Es gibt viele ausgezeichnete Kupferstiche (von Sadeler, Wierx, W. Kilian ꝛc.) nach seinen Compositionen.

Fr. Sustris. Einflußreicher als Schwarz war Friedrich Sustris aus Amsterdam (1525—1599), Hofmaler und Architekt Herzog Wilhelms V., doch sind außer einigen fürstlichen Bildnissen seine Gemälde fast nur in Kupferstichen von Sadeler, Kilian, Custos ꝛc. erhalten.

J. Rottenhammer. Johann Rottenhammer von München (1564 bis 1623), unbedenklich einer der begabtesten Künstler der Zeit, bildete sich (vornehmlich nach Tintoretto) in Venedig aus, bei welcher Gelegenheit er im Auftrag des Kaisers Rudolf jene Verkündigung in der Kirche St. Bartolommeo malte, für welche Dürers Rosenkranzfest an den Kaiser abgegeben wurde. Rottenhammer konnte sehr zierlich und geschmackvoll malen, wovon viele kleine Cabinetbilder in den Sammlungen zu München, Wien, London ꝛc. Zeugniß geben; auch in seinen größern Werken, z. B. der Enthauptung der heiligen Katharina, der Madonna mit dem

*) Radiert von Weiner.

heiligen Augustin, in der Pinakothek zu München, auch 1. Zeitr.
in der Krönung Mariä in der Frauenkirche herrschte große Mäßigung. Sehr viele Gemälde von ihm sind in Augsburg, wo er später gelebt und gestorben.

Ein sehr beliebter Miniaturmaler der Zeit in und aus München war Hans Mielich (1515—1572), von H. Mielich.
dessen Geschicklichkeit in klarem, glänzendem Farbenauftrag die königliche Bibliothek in München an den von ihm miniierten Handschriften der Poenitentiales und Moteten des Cyprianus de Rore und den Septem Psalmi des Orlando Lasso genügende Beispiele aufbewahrt.

Es würde sich das Verzeichniß der damaligen Münchner Künstler noch beträchtlich vermehren lassen; was ich unterlasse, weil der deutschen Kunstgeschichte ein wesentlicher Dienst nicht damit geleistet würde. Es wiederholt sich in geringeren Graden, was von der Kunst des ganzen Zeitraumes gesagt worden: auffallendes Talent, große Geschicklichkeit und technische Vollendung bei sehr geringer Empfindung, verbildetem Geschmack und gänzlichem Mangel an nationaler, selbst persönlicher Eigenthümlichkeit; ebenso — bei geschichtlicher Unbedeutendheit — Verherrlichung durch fürstliche Beschützer, Kupferstecher und Publicum.

Einer nur von ihnen ragt durch die unverkennbare Fülle seiner Gaben so bedeutend hervor, daß seiner noch besonders gedacht werden muß, das ist Peter de Witte P. Candid.
gen. Candid aus Brügge (1548—1628). Ausgezeichnet als Baumeister und als Bildhauer fand er seinen eigentlichen Beruf doch in der Malerei, und wenn er sich auch nicht über die Geschmacksrichtung seiner Zeit erheben konnte, ja nicht selten in grobe Geschmacklosigkeit verfiel, so arbei-

1. Zeitr. tet in ihm doch eine unbezweifelt gesunde, derbe Natur, die unter günstigeren Zeiteinflüssen sehr Erfreuliches zu leisten befähigt gewesen wäre. Seine eigentliche Kunstrichtung und Bildung verdankt er dem Vasari, der sich viele Jahre lang seiner zur Ausführung großer Werke in Florenz bediente. 1578 trat er bei dem Hof von München in Dienst und malte für die neuerbaute Jesuitenkirche zwei Altarbilder, den englischen Gruß und den heil. Ignatius von Loyola.*) Seine größere Thätigkeit beginnt mit dem Regierungsantritt Maximilians I. im Jahre 1596, der ihm die Oberleitung des Residenzbaues und die ganze malerische und decorative Ausschmückung desselben übergeben hatte. Reste davon findet man im „Grottenhof" und an der Decke des Antiquariums, wo er vorstellte, wie die Menschen von den Tugenden zur Glückseligkeit geleitet werden. Mit ähnlichen zum Theil sehr gesuchten Allegorien, z. B. der Monarchie, der Wissenschaft u. s. w. malte er die Decken der neuerbauten Prachtzimmer; sein Hauptwerk aber wurden eine Reihefolge von Cartons mit Darstellungen aus dem Leben Otto's des Großen von Wittelsbach, wonach an der neuerbauten Hofgarten-Galerie Fresken gemalt und außerdem Pracht-Teppiche gewebt wurden, mit denen man bei Feierlichkeiten Säle, Hallen und Gänge behing, und von denen eine Anzahl noch immer bei Schulfeierlichkeiten gebraucht wird.**) Sein größtes Oelgemälde, Mariä Himmelfahrt, steht über dem Hochaltar der Frauenkirche zu München und wurde von Maximilian I. zur Verherrlichung der Schlacht am weißen Berge gestiftet.

*) Beide von R. Sadeler gestochen.

**) Die Handzeichnungen sind im k. Kupferstichcabinet; gestochen von Ambling.

Für Kurfürst Maximilian war auch ein Künstler in Nürnberg thätig, Joh. Georg Fischer, 1580—1643; er malte für ihn die Thaten bayrischer Fürsten für den Hercules-Saal der neuen Residenz in München, Bilder, die jetzt in Schleißheim hängen. Sein Hauptverdienst inzwischen um den Fürsten war, daß er Copien von Werken Dürers machte, für welche die Besitzer die Originale hergaben, ja die bis zur Stunde vielfach für Originale ausgegeben werden, wie z. B. die Apostel in Nürnberg. 1. Zeitr. J. G. Fischer.

Ein origineller Künstler der Zeit ist Adam Elzheimer von Frankfurt a. M. 1574—1620. Ohne Meister und ohne Schüler steht er ganz einsam in der Geschichte der deutschen Kunst. In feiner, fleißiger Ausführung übertrifft er beinahe die Meister der alten Schule, ohne von ihrem Geiste der Auffassung und Zeichnung nur berührt zu werden. Er wählte Gegenstände, bei denen er seiner besondern Lust an Mondschein und Feuerbeleuchtungen nachgehen konnte, ohne doch gerade den ganzen Nachdruck seiner Kunst darauf zu verlegen. Von seiner fleißigen Hand, die ihn übrigens nicht vor einem frühzeitigen Tod im Schuldgefängniß gerettet hat, sieht man in den verschiedenen Galerien Bilder, wie den Brand von Troja, Jupiter bei Philemon und Baucis, die Flucht in Aegypten, das Martyrium des heil. Laurentius, Psyche mit der Lampe über dem schlafenden Amor u. s. w. Oft auch gab er der Landschaft einen so großen Raum, daß seine historischen Darstellungen fast als Staffage erscheinen, namentlich solche aus der Geschichte des Tobias u. s. w. Einigermaßen in der Richtung verwandt mit ihm ist Peter Breughel der Junge aus Antwerpen 1559—1625, der mit so ausschließlicher Lust Spukgestalten, Teufelserscheinungen, Feuers- A. Elzheimer. Peter Breughel d. J.

1. Zeitr brünste und Höllenscenen malte, daß er den Namen „Höllenbreughel" davon getragen hat. Bei seinen Darstellungen des Brandes von Troja, des Unterganges von Sodom (Pinakothek in München), der Versuchung des heil. Antonius, der Hölle (in Dresden) u. s. w. kommt es ihm nicht sowohl auf die Gestalten von Aeneas und Loth, von St. Anton und Proserpina an, als auf die mannichfachen Feuereffecte, auf den tollen, abscheulichen und doch durch seinen originellen Unsinn anziehenden Teufelsspuk, den er mit allem andern ohne besonders charakteristische Zeichnung, aber höchst sauber in einem vorherrschend schwarzgrünlichen Tone ausführte.

C. Poelenburg. Näher an Elzheimer schloß sich Cornelis Poelenburg aus Utrecht, 1586 bis nach 1666, an. Er war zuerst Schüler von Bloemart, erwählte aber in Rom die Weise des Erstern, und malte in kleinen Bildern vornehmlich mythologische Scenen (das Urtheil des Paris, Neptun und Scylla, Diana mit ihrem Gefolge, badende Nymphen u. s. w.), auch hin und wieder biblische Darstellungen mit Figuren, deren Hauptverdienst in der Zierlichkeit und Sauberkeit der Behandlung ruht. Für die Hintergründe seiner Bilder machte er die Studien in der Umgebung Roms; doch charakteristische Zeichnung war hier so wenig, als bei der menschlichen Gestalt, oder bei der Auffassung poetischer und historischer Gegenstände seine Sache. — Von geringerem Werth sind die Arbeiten seiner Schüler: J. van Lys, F. van Wilt, D. Vertangen, W. van Rysen, W. van Steenree, A. Kierings, J. van Haensberg u. s. w.

1. Zeitr.

Kunsthandwerk.

In dem Verhältniß zwischen der Kunst und dem Handwerk tritt uns eine cultur- wie kunstgeschichtlich beachtenswerthe Erscheinung entgegen. Wir haben gesehen, wie in früheren Zeiten die Kunst veredelnd und verschönernd auf das Handwerk einwirkte, jedoch mit solcher Mäßigung, daß sie Charakter und Bestimmung eines Gegenstandes immer maßgebend für ihre Theilnahme sein ließ. Je mehr die Kunst an innerem Gehalte verliert, je nüchterner und handwerksmäßiger sie wird, desto mehr befreundet sich das Handwerk mit ihr, desto mehr Raum gewährt es ihr, desto geneigter ist es, ihren Absichten und Einfällen, und wären es die ausschweifendsten, alle seine Grundsätze, Zweckmäßigkeit, Dauer und Wohlfeilheit zum Opfer zu bringen. Hiermit beginnt die Zeit der großen Prachtstücke und Luxusartikel, die, sie mögen nun die Form von Gebrauchsgegenständen haben oder nicht, keinem andern Zwecke dienen, als in Sammlungen oder als Raritäten aufgestellt zu werden; wie denn auch grüne Gewölbe, Kunst- und Schatzkammern, vereinigte oder gemischte Sammlungen aller Art, gerade für das Studium jener Zeit die reichsten Fundgruben bilden. Hafner, Tischler, Erzgießer, Gürtler und Geschmeidemacher, Silber- und Goldarbeiter, Juweliere wendeten bei Eß- und Trinkgeschirren, Vasen und Schilden, Möbeln und Geräthschaften, Waffen und Wappen u. s. w. die Profilierungen, Gliederungen, Nischen, Muscheln, Schnecken und Schnörkel des modegewordenen Baustyls mit Karyatiden und Hermen, Drachen und Schlangen, Göttern und Engeln, in verschwenderischer, willkührlicher, oft ganz verkehrter Weise an. Gold, Silber und Edelgestein wur-

1. Zeitr. den in großen Massen verbraucht zu Pokalen, Cassetten, Degengriffen und Scheiden, Tafelaufsätzen und Tafelservicen u. s. w., aus Elfenbein wurden kostbare Becher, Leuchter u. s. w. geschnitzt; eine Fülle von Bildwerken und Verzierungen wurde an die Kachelöfen verschwendet, am allermeisten aber wucherte die Kunst im Handwerk der Tischler. Die Hauptorte dieser Kunst-Industrie sind Nürnberg und Augsburg. In Nürnberg lebte der berühmte Goldarbeiter Wenzel Jamitzer von Wien (1508—1585), von welchem der kunstreiche Pokal in der Hertel'schen, die Schale mit Drachen als Handhaben in der Forster'schen Sammlung war. Sein gepriesenstes Werk ist der Tafelaufsatz bei H. Merkel, ein Felsstück mit Blümchen, Kräutern und Thierchen übersät, darauf eine weibliche Figur, die Natur, steht, die einen kelchartigen Aufsatz trägt, aus dessen Mitte eine Urne mit Blumen sich erhebt. Dabei sind „Thierlein, Würmlein, Kräutlein und Schnecken so subtil von Silber gegossen, wie vorhin nie erhört worden, und daß sie auch ein Anblasen wehig macht," sagt Neudörffer von seinen Arbeiten. Die Figur der „Natur," mit einigen Abweichungen, in Holz geschnitzt, wahrscheinlich Vorarbeit zu der Nürnberger, findet sich in der Kunstkammer zu Berlin. In derselben Sammlung befindet sich ein anderer Tafelaufsatz von vergoldetem Silber von einem Neffen Wenzels, Christoph Jamitzer (1563—1618), ein bethürmter Elephant; im Thurm streitende Krieger; auf dem Kopf des Thiers ein Mohr, der Lenker, auf dem Hintertheil ein Affe.

W. Jamitzer.

Chr. Jamitzer.

J. Silber. Jonas Silber von Nürnberg fertigte 1589 eine silberne Schale mit reichem Deckel und Fuß, darauf in geographischen, geschichtlichen und biblischen Darstellungen

eine Art Weltgeschichte vorgestellt ist; als Huldigungsge- 1. Zeitr.
schenk der Halberstädter Judenschaft an K. Friedrich I. in der Kunstkammer zu Berlin.

Das merkwürdigste Stück dieser Art, gleichfalls in der Kunstkammer zu Berlin, ist der sogenannte pommersche Schrank, 4 Fuß 10 Zoll hoch, 3 Fuß 4 Zoll breit, 2 Fuß 10 Zoll tief, welcher nach der Angabe von Philipp Hainhofer in Augsburg (1578, † 1647) durch den Kunsttischler Ulrich Baumgartner für den Herzog Philipp II. von Ulr. Baumgartner. Pommern im Jahre 1615 gefertigt worden.*) Dieser Schrank besteht größtentheils aus Ebenholz und ist mit einer großen Menge edler Steine, Bilder und Bildwerke, Verzierungen in Silber u. s. w. bedeckt und hat drei Hauptabtheilungen. Silberne, zum Theil vergoldete Greifen mit Wappen tragen das Fußgestell; die allegorischen Figuren der freien Künste, in Silber-Relief, stehen am Untersatz zwischen korinthischen Säulen. Sechs musicierende weibliche Statuetten stehen über den Ecken, dahinter vier Knäbchen mit musikalischen Instrumenten und zwischen ihnen eine Menge aus Silber gearbeiteter Insekten. Am Mittelstück sind auf silbernen Schilden die vier Elemente und die Tageszeiten in Emailfarben gemalt, daneben in Medaillons mythologische Darstellungen angebracht. Die Spitze des Ganzen bildet eine silberne, zum Theil vergoldete Darstellung des Parnasses, als des Sinnbildes der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft. In gleicher Weise reich, nur noch mit Oelgemälden, Mosaiken, Orgel- und anderen Spielen u. s. w. ausgestattet ist das Innere

*) Abgebildet in Ph. Hainhofer's Reisetagebuch. Stettin 1834.

1. Zeitr. und kann unbedenklich dieses Werk, daran 24 Künstler und Handwerker gearbeitet, der Inbegriff der gesammten Kunstrichtung der Zeit genannt werden.

Zu den schönsten Dingen indeß, die auf diesem Wege entstanden, dürften jene gehören, welche Jac. Heinr. v. Hefner-Alteneck in seinen „Trachten und Geräthschaften des Mittelalters" mittheilt, namentlich das Prachtschwert nebst Wehrgehänge und Dolch von H. Mielich in München (1546—1555), a. a. O. I. 13. 14. 15., ein goldner Trinkkrug I. 6., der Halsschmuck der Herzogin von Bayern I. 8., ein Uhrgehäuse mit allegorischen und mythologischen Figuren I. 24., ein Trinkgefäß in Gestalt einer Jungfrau I. 32.; vornehmlich aber die Brauttruhe (II. 30.), welche sich auf einem Schloß des H. v. Thüngen in Franken befindet.

H. Mielich.

Noch wurde zu Augsburg eine besondere Art Kunsthandwerk ausgeübt, die Sculptur in Eisen, davon das berühmteste Stück ein mit vielen historischen Darstellungen ausgestatteter eiserner Lehnstuhl von Thomas Ruker, ein Geschenk der Stadt Augsburg an Kaiser Rudolph II., sich jetzt in Longfordcastle in England befindet.

Th. Ruker.

Zweiter Zeitraum.

Vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Der Zeitabschnitt, in welchen wir nun mit unseren kunsthistorischen Betrachtungen eintreten, gehört zu den culturgeschichtlich merkwürdigsten. Wir sehen in einen ungeheuern Gährungsproceß, in einen Kampf der Gegensätze, aus welchem immer neue Gegensätze hervorgehen, in eine Fülle von Widersprüchen der seltensten Art, die keine Lösung, oft nicht einmal eine Erklärung finden. Wenn sonst eine gewisse Gleichmäßigkeit, wenigstens eine geordnete Folge in der Entwickelung der allgemeinen Bildung stattfindet, so sehen wir hier Erhebung und Verfall derselben oder ganz verwandter Kräfte zu gleicher Zeit, und wiederum mitten unter der allgemeinen Verwilderung durch den Krieg eine Geistessaat aufgehen, welcher wir die Herrschaft von Recht, Sitte und Humanität, die Freiheit der Erkenntniß und des dichterischen Schaffens und alle Fortschritte in der Bewältigung der Elemente bis auf den heutigen Tag zu verdanken haben. Siegreich hatte die Kirchenreformation sich ausgebreitet und aller Aberglaube schien für immer überwunden; und doch gab es noch Hexenprocesse zu Hunder- Einleitung.

2. Zeitr. ten und Tortur und Scheiterhaufen waren ihr Ende bei Protestanten wie bei Katholiken. Noch hielt die katholische Kirche die Einsicht in die unsichtbare Welt und die unmittelbare Verbindung mit ihr als ihr alleiniges Vorrecht mit Feuereifer fest; noch vertieften sich protestantische Schwärmer wie Jacob Böhm in visionäre Anschauungen und Mystiker wie Spener in die Offenbarungen des Testamentes; und schon hatten Keppler und Newton unumstößliche Naturgesetze aufgestellt, die in andere Bahnen wiesen, und Galilei ein Licht in Bewegung gesetzt, welchem kein Josua mehr Stillestand gebieten konnte. Die Frage nach dem Unendlichen hatte die Philosophie in die Hand genommen und Gedanken und Anschauungen durch die Arbeiten eines Des Cartes, Leibnitz und Wolf, und des kühnsten von Allen, Spinoza, in einen Kreis gehoben, in welchem der alte theologische Hausrath vollkommen unbrauchbar erscheinen mußte.

Sehen wir nun zu, wie diese widerstreitenden Erscheinungen in der Zeit an den schönen Künsten sich wiederspiegeln, so finden wir in Spanien und England die Dichtkunst zu einer vorher nie erreichten Höhe gebracht, dort zur Entflammung der Geister für den alten Glauben, hier für alles was der Menschheit als solcher angehört, und zwar mit den durchgebildetsten Mitteln der Sprache, Charakterschilderung, Darstellung von Handlungen, von Leiden und Glück, mit der Macht der Erhebung, Rührung und Begeisterung, wie der Erheiterung und des Entzückens, in Deutschland dagegen allgemeines Elend, schwülstige Hofpoesie, pegnesische Blumenorden und nur hier und da als einzige wirkliche Erquickung — ein geistliches Lied. Und doch steht unmittelbar daneben in voller Entwickelung mit ganz

neuen und riesenhaft anschwellenden Kräften die innerlichste 2. Zeitr.
und schöpferischste aller Künste, die Musik, und bricht sich mit einem Händel, Bach und Hasse ganz neue Wege, sogar in das von ihr vorher kaum von fern gesehene Gebiet der Weltlust in der Oper.

Das überraschendste Schauspiel aber bieten die bildenden Künste dar. Während die Baukunst in der abwärts gehenden Richtung bleibt und noch immer tiefer sinkt; die Bildnerei nur vorübergehend durch einzelne Individuen gehoben wird; nimmt die Malerei nicht nur im Allgemeinen einen neuen Aufschwung, theilweis sogar einen höhern als früher, sondern sie treibt sogar ganz neue Wurzelschößlinge und erlebt an ihnen eine reiche, volle Blüthezeit. Ihre höchsten Triumphe feiert sie aber allerdings nicht auf dem Gebiete idealer Anschauungen und kirchlich religiöser Darstellungen, sondern — in Uebereinstimmung mit den Bestrebungen der gleichzeitigen Naturwissenschaft und Philosophie — in der unbefangenen Würdigung, klaren Erkenntniß und wahrhaftigen Schilderung des Lebens und der Natur. Auffallend bleibt dabei, daß die Bewegung dieser künstlerischen Kräfte (einige wenige Ausnahmen zugestanden) nicht im eigentlichen Deutschland vorging, sondern in den nur noch durch Sprache und Abstammung und aus alter Reichserinnerung ihm angehörigen Niederlanden. Und doch tobte der Krieg diesseit wie jenseit des Rheins! Uns freilich hinterließ er ein von Freunden und Feinden ausgesogenes, ganz erschöpftes Land, ein in allen Gliedern krankes und zerrüttetes Leben, während dort Glaubensfestigkeit, Kraft der Ueberzeugung und Volksbegeisterung die Unabhängigkeit vom fremden Joch erkämpft, dem neugegründeten Staat zu Wachsthum und Stärke, dem Lande zu Wohlstand und

 Glück verholfen hatte. Wenn aber im Verlauf des 18. Jahrhunderts, das Europa in einen ungeheuern, alle Kräfte aufregenden, politischen Gährungsproceß geworfen, das dem deutschen Volke eine neue glänzende Epoche der Nationalliteratur gebracht, und die Tonkunst zu nie vorher erreichten Höhen und ganz neuen Schöpfungen und Offenbarungen geführt, die bildenden Künste nur immer tieferem Verfall entgegen gingen, so ist das eine Thatsache, die wir als solche hinnehmen müssen, deren etwaige Erörterung aber passender an die Geschichte des Wiederauflebens der Kunst in der neuesten Zeit, die im vierten Bande gegeben werden soll, sich anschließt. Hier genüge die vorläufige Andeutung: Ist die Kunst, wie man von ihr sagt, die Blüthe des Geisteslebens, so muß eine Zeit lang vor ihr der Acker bestellt, die Aussaat aber gepflegt und vom Himmel begünstigt sein.

Baukunst.

Die Baukunst hatte in Deutschland längst aufgehört, ein eigenthümliches, nationales Gepräge zu haben. Es waren nur gleichzeitige französische Muster und im bessern Fall italienische, welche man nachmachte oder nachahmte. Venetianische und römische Paläste und Kirchen, die Werke eines Bernini, Boromini, Vanvitelli u. A., der Louvre des Cl. Perrault, das Schloß zu Versailles von Mansart u. a. waren die allgemein bewunderten und unausweichlichen Vorbilder. Von einer deutschen Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts kann darum noch weniger als von einer des 16. die Rede sein. Inzwischen hat sich diese Zeit, wie jede andere, in Baudenkmalen verewigt, und wir werden uns die Hauptzüge derselben, die

man im Allgemeinen mit „Roccoco“ bezeichnet, deutlich 2. Zeitr.
zu machen suchen.

War die Baukunst in der vorigen Periode von der Nachahmung der Antike zu einer willkührlichen Anwendung und Vermischung ihrer Formen fortgegangen, so war nichts natürlicher, als daß sie nun allmählich eine willkührliche Aenderung und Umbildung mit ihnen vornahm, wie sie dem neuen allgemeinen Zeitgeschmack, der blos äußerlichen Empfindungsweise, der Richtung auf das Effectvolle, Prächtige und Majestätische entsprach. Die Grenzen des Kunstschönen waren bereits überschritten. Man verlor sich immer tiefer in das Gebiet des Luxus und ließ mehr und mehr die Willkühr schalten an der Stelle organischer Verbindungen und Entwickelungen, und häufte und steigerte die Contraste. Wie die Mode für die Kleider immer mehr Material verbrauchte, die Röcke immer weiter aufbauschte und die Leiber immer enger einschnürte, wie sie an der Stelle der natürlichen Kopfbedeckung hohe Toupés setzte oder Perücken von Millionen Locken, so überbot sich die Baukunst in leerem, grundlosem Schmuck und allseitigen Ausschweifungen. Gleich einem Menschen, der den Mangel an Gedanken durch einen Schwall von Worten zu decken sucht, häufte sie Gliederungen und Ornamente ohne Ende, und wie ein schlechter Schauspieler suchte sie in der Vielheit und Mannichfaltigkeit der Bewegungen den Ausdruck. In Abwechslung von Licht und Schatten, von Formen aller Art, von Richtungen, Verschiebungen und Verdrehungen konnte sie sich im Jagen nach Sinnenreiz nicht genug thun und mußte damit aus einer Abenteuerlichkeit in die andere fallen. Die gerade Richtung und ebene Fläche waren ihr so zuwider geworden, daß sie keiner Linie

2. Zeitr. einen ruhigen Verlauf gönnte, sie vielmehr mit ihrem geraden Gegensatz verband und sich namentlich — selbst für Wandflächen — in einem Wechselspiel von concaven und convexen Abtheilungen gefiel.

Noch war die Abstammung von der Antike zu erkennen; aber alle ihre Züge waren entstellt. Keine feste Ordnung wurde ein- oder rein gehalten, die Säulen wurden häufig tauartig gedreht und Gesimse über Gesimse gesetzt; auf hohe Pilaster oder riesige Karyatiden stellte man kurze, pygmäenartige Pilaster mit gewaltigen, weitausladenden Gesimsen und führte auch wohl diese noch treppenartig und pyramidenförmig weiter empor. Balustraden mit flaschenähnlichen Zwergsäulen und vortretenden Postamenten mit Vasen oder Statuen wurden als Schmuck auf dem Hauptgesims um das Dach gezogen, und von beliebig verknüpften geraden und krummen, convexen und concaven, flachen und tiefen Linien wurden Giebelfelder geformt und mit Vasen, Pyramiden, Trophäen u. dergl. Dingen gekrönt, und in ihrer Fläche mit Reliefs, mehr noch mit einer Fensteröffnung belebt. Schneckenförmige Consolen, Curven und Bügel wurden überall und in allen Lagen und Richtungen angebracht, stehend, liegend, hängend, seitwärts, vorwärts, rückwärts gekehrt, das Oberste unten, das Ende verdreht oder umgelegt, die Spirale gedrückt und ihr Endpunkt vor- oder herausgezogen. Zu den üblichen Formen für die Fensteröffnungen trat noch das Oval, liegend oder stehend (unter dem Namen „Ochsenauge" bekannt), auch wohl von einem Quadrat durchschnitten, oder Achtecke mit einzelnen aus- oder einwärts geschweiften Seiten und eingefügten Winkeln. Bei den Thür- und Fensterverdachungen ließ man stumpfwinkelige und flachbogige Giebel mit einander ab-

wechseln; man unterbrach sie auch, so daß immer nur zwei 2. Zeitr.
halbe Schenkel einen Giebel bildeten, aber man verdoppelt wiederum die unterbrochenen, um krumme und gerade Linien an Einem Giebel zu haben; ja wo man die Wandflächen in convexe und concave Abtheilungen aufgelöst, ließ man natürlich alle Gesimse, Gliederungen und Giebel, selbst die unterbrochenen die Schlangenbewegung mitmachen, um die Freude der Contraste und Abwechslungen im vollsten Maße zu haben; den Reichthum aber der Profile und des Licht- und Schattenwechsels wußte man noch durch Festons und Kränze von Blumen und Früchten, durch Wappen und Drapperien, durch Masken und Fratzen, vor allem aber durch ein überall in strotzender Ueppigkeit angebrachtes Kraut- und Schnörkelwerk auf das ungeheuerlichste zu vermehren. Das System der Contraste wurde auch bei den Treppen, namentlich den Freitreppen durchgeführt, bei denen keine Stufenabtheilung bei der nächstvorausgehenden oder folgenden die gleiche Richtung haben durfte, was besonders dem Geländer mit seinen dicken, ausgeschweiften Flaschen-Zwergsäulen und seiner breiten, stark vortretenden Deckplatte ein sehr bewegtes Aussehen sichern mußte. Mit Vorliebe wurden — der Peterskirche in Rom zu Ehren — an Kirchen und Capellen Kuppeln angebracht, doch suchte man auch hierbei so gut es ging neu zu sein und wölbte entweder breitgedrückt oder oval überhöht, womit man freilich zugleich der Schönheit auswich. An den Thürmen häufte man Säulen- und Pilasterstellungen neben und über einander, längere und kürzere in abwechselnder Folge, an bald vor-, bald zurücktretenden in allen Winkeln und Curven aneinander grenzenden Flächen. Ueber die Gesimse legte und stellte man consolenartig geformte

2. Zeitr. Schnecken und Schnörkel und stieg allmählich unter solchen Ornamenten zum Dach auf, für welches die Gestalt von Glocken, Zwiebeln, Fischblasen, von umgekehrten Schüsseln, Näpfen und Tassen gewählt und häufig doppelt und dreifach in immer kleineren Maßen übereinander gesetzt wurde.

Während aber so die Baukunst in ihren Formen und Verzierungen einer grenzen- und geschmacklosen Willkühr, Ueberladung und Unschönheit verfiel, blieb ihr für die architektonische Anordnung im Allgemeinen, namentlich von Palästen und großen Baugruppen, für die Anlagen von Auffahrten und Freitreppen, von Vorplätzen (Vestibulen), Hofräumen und Treppenhäusern, von Zimmern und Sälen, vor allem für Maße und Verhältnisse ein vollkommen gesunder Schönheitsinn, Gefühl für Anstand, Würde und selbst für Majestät. Man hat den architektonischen Geschmack dieser Zeit in ganz richtiger Vergleichung mit der gleichzeitigen Modetracht, den Perücken- und im weitern Verlauf den Zopfstyl genannt; und in der That trägt er die Kennzeichen von Zopf und Perücke nicht nur in seinen abstrusen Abweichungen von Natur und Schönheit, sondern ebenso in der ihnen anhängenden imponierenden Grandezza, feierlichen Pracht und einnehmenden Eleganz. Wenn aber diese Eigenschaften ihn unbedenklich besonders zur Ausführung von Palastbauten befähigten, so wurde er durch eben dieselben bei kirchlichen Gebäuden auf ebenso unverkennbare Irrwege geführt; denn nie kann es, selbst bei größter Kräfte-Entfaltung, der Pracht und dem Prunk gelingen, die erwärmenden und erhebenden Wirkungen des Erhabenen und Schönen auf das Gemüth hervorzubringen. Am verderblichsten aber wirkte diese Baukunst, wo sie es unternahm — und sie unternahm es leider! nur

zu gern und viel zu oft — ältere Gebäude zu restaurieren 2. Zeitr.
oder nach ihrem Geschmack umzuwandeln, wobei Stumpfsinn und Herzlosigkeit die erhabensten und herrlichsten Denkmale alter Kunst zu entstellen und zu verderben sich nicht entblödeten und Pfeiler, Wände und Wölbungen unter dem Wust von wirrgewordner Ornamentik begrub.

Noch wurden immer viele Kirchen gebaut, namentlich durch den Jesuiten-Orden, welcher in dieser Zeit ungemein an Macht und Ansehen gewann; bei weitem aber die Mehrzahl der Neubauten gehörte weltlichen Zwecken, Paläste, Wohnungen und öffentliche Anstalten. Die umfassendsten Unternehmungen wurden in den größern Residenzen ausgeführt, namentlich zu Wien und Prag, zu Berlin und später in Potsdam, von den Kurfürsten von Bayern, den Bischöfen von Bamberg, Würzburg, Salzburg u. s. w., nächstdem von den reichen Ordensstiften, namentlich außer den bereits genannten, den Benedictinern; endlich den kleineren Fürsten und dem Adel, der sich allgemach von den Burgen nach den Städten, namentlich nach fürstlichen Residenzen gezogen.

Zur Ausführung dieser Bauten wurden viele fremde, italienische und französische Architekten nach Deutschland gezogen, deutsche Künstler bildeten sich bei ihnen oder gingen nach Paris und Rom, um sich in gleicher Weise hervorzuthun. Inzwischen traten doch auch hier noch Verschiedenheiten hervor, ja es fehlt nicht ganz an rühmlichen Ausnahmen.

Zu den letztern muß J. Arn. Nehring in Berlin J. A. Nehring.
(gest. 1695) gezählt werden, welcher in dem nach seinem Plan gebauten und von J. de Bodt (doch ohne das obere Stockwerk und mit der eigenen Zuthat einer reichgeschmückten Attike) vollendeten Zeughaus in Berlin sich und seinem Gefühl für Schönheit der Verhältnisse und einfache

2. Zeitr. und doch höchst wirksame Anordnung ein gültiges Zeugniß ausgestellt. Weniger maßvoll war J. de Bodt (1670 bis 1745), der das Schloß in Potsdam erbaut. Bedeutender dagegen, ja fast wie ein Wunder der Zeit erscheint Andreas Schlüter, jedenfalls der größte seiner Kunstgenossen. Er war 1662 oder 1663 zu Hamburg geboren und hatte sich bei David Sapovius in Danzig zum Bildhauer gebildet, in welcher Eigenschaft später von ihm die Rede sein wird. Er wurde auch als solcher 1694 nach Berlin berufen, bald aber (1696) als Baumeister bei dem Schloßbau in Charlottenburg beschäftigt und mit dem Ausbau des Zeughauses betraut; 1699 wurde er Schloßbaudirector, mit dem Auftrag, den Umbau und die Verschönerung des Schlosses auszuführen, das im Ganzen durch ihn seine jetzige Gestalt erhielt. Von ausgezeichneter Schönheit sind die Portale und Treppen des Berliner Schlosses und von mächtiger Wirkung ist seine Stirnseite. Männlicher Ernst, Charakter, Größe, Schönheitsinn treten bei ihm in solcher Stärke hervor, daß die Züge des Zeitgeschmacks, von welchem er natürlich nicht ganz frei war, darunter fast verschwinden. Uebrigens waren ihm keine friedlichen Tage beschieden. Er wurde durch seinen Neider und Gegner Joh. Friedr. Eosander Freiherrn v. Göthe, einen Schweden von Geburt, vom Amt und von dem Schloßbau (1706) verdrängt, verließ 1713 Berlin und starb 1714 in Rußland.

J. de Bodt.

A. Schlüter.

Zeitgenosse von Schlüter war Joh. Bernh. Fischer von Erlach aus Prag (1650—1724), der sich unter Kaiser Carls VI. prunksüchtiger Regierung seinen Ruhm in Wien erwarb. Seine Laufbahn war glänzender, sein Glück ungetrübter, aber sein Geschmack überlebte seine Zeit nicht

J. B. Fischer v. Erlach.

und seine **Vorzüge** verschwinden vor seinen Fehlern. Er bildete sich **unter** Bernini in Rom und folgte dessen ausschweifendem **Sinn**. Er baute in **Wien** 1702 die neue Peterskirche **nach** dem Muster der römischen und fast gleichzeitig die **Universitätskirche** in **Salzburg**; 1709 den Palast des **Prinzen** Eugen (die jetzige Münze), 1712 den Palast des **Grafen** Clam-Gallas zu **Prag**; in **Wien** sodann die **Paläste von** Bathyany, Trautson u. A., den Sommerpalast des **Fürsten** Schwarzenberg (1725), die Hofbibliothek (1626) u. s. w. Das Hauptwerk aber, zu welchem er wenigstens die Pläne geliefert, ist die Kirche des heil. Carl Borromäus in **Wien**, eine hohe Kuppelkirche mit römisch-korinthischem Vorplatz, flankiert von zwei minaretartigen Thürmen, in Gestalt der Trajanssäule, auf denen je ein Tempelchen in indogermanischem Geschmack steht. Neben diesen Säulen stehen sodann — niedriger als sie — die Glockenthürme, viereckige Gebäude mit drei Pilasterstellungen übereinander, eine Art Triumphbogen im Erdgeschoß, ein dreitheiliges gedrücktes Zwiebeldach als Decke. Diese Kirche war ein Ex voto des Kaisers Carl und wurde zwischen 1716 und 1737 gebaut. Viele seiner Pläne wurden von seinem Sohne **Jos. Emanuel** ausgeführt, den Kaiser Carl VI. wegen seiner großen mechanischen Kenntnisse und Erfindungen (er hatte 1727 die erste Dampfmaschine zum Betrieb eines Springbrunnens construiert und angewendet) in den Freiherrnstand erhob. 2. Zeitr.

Nächst diesen zeichnete sich in Wien noch aus **Lucas v. Hildebrand**, der 1693—1724 das Lustschloß Belvedere (die jetzige Gemäldegalerie) für den Prinzen Eugen erbaute, ein großangelegtes, stattliches Gebäude. L. v. Hildebrand.

Recht im Gegensatz gegen die engräumigen Ritterbur-

2. Zeitr. gen des Mittelalters glänzen in breitester Ausdehnung mit Kuppeln und Thürmen, breiten Stirnseiten, zahllosen Fenstern und mächtigen Portalen die geistlichen Stifter, diese Burgen der Hierarchie, von den Höhen; so die reiche Benedictiner-Abtei Mölk an der Donau, erbaut 1701—1736 von Jac. Prandauer aus St. Pölten; demselben, der auch die von C. Ant. Carlone angefangene Abtei S. Florian 1707 vollendete und 1714 das Augustinerstift zu Herzogenburg nach eignen Plänen ausführte. Ganz ähnliche Bauten waren die Abteien zu Kremsmünster (1725—1770), Kloster Neuburg (1730), Kloster Admont u. s. w. In ihnen tritt der barocke Charakter des Zeitgeschmacks fast ohne alle Mäßigung, ja mehrentheils in seiner ganzen Stärke auf.

J. Prandauer.

Im mittleren Deutschland gelangte der Architekt Balthasar Neumann aus Eger (1687—1753) zu großem Ansehen. Er war als Stückgießer nach Würzburg gekommen und in fränkische Kriegsdienste getreten. Später lebte er als Baumeister zu Würzburg. Von ihm ist die Kirche der Benedictiner-Abtei zu Neresheim im württembergischen Jaxtkreise; ferner die Hofkirche und die Schönborn'sche Grabcapelle zu Würzburg und die Kirche zu Vierzehnheiligen in Franken; sodann die Residenzschlösser zu Bruchsal, Würzburg, Werneck und das Schönborn'sche Schloß zu Coblenz, sämmtlich ausgezeichnet durch eine imposante Anordnung und große harmonische Verhältnisse. Von ihm wurde 1772 der auf Befehl Ludwigs XIV. von Frankreich eingeäscherte Dom von Speier wieder aufgebaut, wobei er sich, wenigstens im Innern, ziemlich treu an die Formen des alten Baues hielt und nur an der äußern Westseite den Zeitgeschmack walten ließ. Weniger zurückhaltend war

B. Neumann.

er bei der Restauration der Westseite des Mainzer Domes, auf dessen schöne Kuppel und Thürme aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts er sein Roccoco-Schnörkel- und Schneckenwerk setzte. Am schlimmsten verfuhr er übrigens mit dem prachtvollen Dom in Würzburg, dessen herrliche romanische Pfeiler, Wölbungen, Fenster und Thüren er durch massenweise Stuccaturen zur Unkenntlichkeit entstellte. 2. Zeitr.

An diese und ähnliche Bau- und Restaurations-Unternehmungen, deren Deutschland eine große Zahl aufzuweisen hat, reihen sich noch in der Folge jene steiferen und nüchterneren Anlagen aus der Zeit des Zopfes, deren Mittelpunkt die Residenz des großen Königs von Preußen war. Hans Georg Wenzel Freiherr von Knobelsdorf (1698—1753) war der Glückliche, welcher die architektonischen Ideen Friedrichs auszuführen hatte. Schon unter den obengenannten Vorgängern war es, namentlich bei dem Bau von Sommer-Residenzen und Lustschlössern, Aufgabe der Architektur geworden, Gartenanlagen zu machen, die mit jenen in genauester Verbindung standen. Dem architektonischen Gefühl genügte der bloße Bau nicht, und der Gedanke bedurfte zu seiner vollen Entwickelung Plätze und Wege, Brunnen und Bassins, Blumen und Bäume, einen möglichst großen umgebenden Raum, in welchem die Kunst, indem sie ihn zum Garten umschuf, die architektonischen Linien und Formen des Gebäudes weiterführte und sogar auf das Buschwerk mit der Scheere übertrug, und worin das Gebäude nur immer einen Theil, wenn gleich einen wesentlichen, ausmachte. Bei diesen Gartenanlagen bewährte sich der bereits gerühmte, der Baukunst der Zeit besonders eigne Sinne für wohlthuende, wirksame Anordnung und glückliche Raumvertheilung in hohem Grade. v. Knobelsdorf.

2. Zeitr. Eine der schönsten und erfreuendsten Anlagen der Art ist diejenige zu Potsdam. Um ein weites Bassin mit hohem Wasserstrahl stehen weiße Marmorstatuen vor Gebüschen und Bäumen, in deren kühle Schatten ebene Wege führen. In Terrassen erhebt sich ein breiter, offener Hügel, mit einer Orangenpflanzung besetzt; zu beiden Seiten führen mächtige Treppen empor zu dem Schloß, das die Höhe mit heiterer Ruhe krönt und dem der königliche Bauherr den Namen „Sans souci" an die Stirne geschrieben. Die Ausführung des Ganzen ist das Werk des Frh. v. Knobelsdorf. Die Physiognomie des Gebäudes ist freilich sehr barock; allein die Gesammtanlage wird an Schönheit nicht leicht übertroffen werden. v. Knobelsdorf verstand übrigens auch, der Macht der Mode entgegen zu treten und in dem Bau des Opernhauses zu Berlin (1747) zu zeigen, daß man auch in schlimmen Zeiten gute und classische Studien machen könne.

An v. Knobelsdorf schließen sich sodann noch theils unmittelbar, theils mittelbar, andere für Friedrich beschäftigte Architekten an, als C. v. Gontard aus Mannheim, welcher u. A. den Bau des „Neuen Schlosses" bei Sanssouci leitete; J. G. Büring aus Berlin, bei demselben Bau beschäftigt; G. Chr. Unger aus Bayreuth, der in Potsdam das Galerie-Gebäude, in Berlin die Bibliothek mit der Vorderseite in der Schlangenlinie aufführte.

C. v. Gontard u. A.

Was in Dresden unter August I. gebaut wurde, namentlich das japanische Palais (1715—1717) und der Zwinger (1711), überbietet die Potsdamer Bauten in barocken Formen und prunkhaften Ausschweifungen; zierlicher sind die fast abenteuerlichen Anlagen des Markgrafen zu Bayreuth, dessen Sonnentempel mit den zauberischen

Wasserkünsten einer Mährchen- oder Romanenwelt entnommen zu sein scheint; das Imposanteste aber, was in dieser Richtung hervorgebracht worden, ist die Wilhelmshöhe bei Kassel mit ihren Springbrunnen und Wasserfällen, Terrassen, Grotten, Tempeln, dem Riesenschloß mit dem Koloß des Hercules, der romantisierenden Löwenburg, dem chinesischen Dörfchen und den mannichfaltigsten, von einer freigebigen und schönen Natur überaus begünstigten Parkanlagen vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Inzwischen erschöpfte sich in diesen und ähnlichen Werken der Willkühr und Laune die Baukunst mehr und mehr, so daß ohne eine gründliche Herstellung der Kräfte an neue Schöpfungen nicht zu denken gewesen wäre. 2. Zeitr.

Bildnerei.

Kaum in irgend einem Zeitraum ist der Bildnerei eine so umfassende und vielseitige Thätigkeit zugemuthet worden, als im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts, so daß nicht mangelnde Gelegenheit als Ursache des herrschenden Kunstverfalls angesehen werden kann. Die Sculptur diente indeß hauptsächlich ornamentistischen Zwecken, indem sie an Façaden und auf Attiken, an Giebeln und Portalen von Kirchen, Palästen und andern öffentlichen Gebäuden ihre Figuren, Gruppen, Trophäen u. dergl. anbrachte, bei Gartenanlagen, seltsamen Grotten und großen kunstreichen Wasserwerken mit ihren Meer- und Landgötttern und Ungeheuern Beistand leisten, im Innern aber der Gebäude Wände und Decken mit einer Unmasse von Stuccaturen überkleiden mußte. Dazu kamen allerdings die Grabmäler hoher und fürstlicher Personen in Stein und Erz, im Innern der Kirchen, und mit ihnen abwechselnd oder verbunden Altäre einzelner Heiligen, reicher und prächtiger

2. Zeitr. als je zuvor mit bemaltem und vergoldetem Holzschnitzwerk, so daß in größern Kirchen fast kein Pfeiler frei gelassen wurde. Auch fing man bereits an, Ehrendenkmale ausgezeichneter Personen auf öffentlichen Plätzen zu errichten. Gleichzeitig steigerte sich die Lust an Prachtgeräthen, geistlichen wie weltlichen, bis ins Ueberschwängliche; Elfenbeinschnitzwerke, Reliefs und Figuren in Silber und Gold, Bernstein, Speckstein und andern edlern und weniger edlen Stoffen, in Verbindung mit Geräthschaften, oder auch als bloße Schaustücke wurden in Masse gefertigt und gesucht, und selbst Spielereien und Kunststücke stellten sich nebst einer porzellanenen Schäferwelt mit in die Reihe der Kunsterzeugnisse. Auch die Kunst der Gemmen und Cameen stand in voller Blüthe und ohne Zahl ist die Menge der Medaillen, die gefertigt wurden.

Für kirchliche Zwecke bot natürlich der christliche Ideen- und Personenkreis hinlänglichen Stoff; für weltliche wandte man sich vorzugweis an die Mythologie der Griechen und Römer, und um poetischen Anforderungen an beiden Stellen zu genügen, setzte man die Allegorie in Bewegung. In der Weise der Auffassung, Darstellung und Formengebung hatte man nach und nach alle Eigenthümlichkeit und Nationalität aufgegeben. Es gab ungemein viele deutsche Künstler, aber keine deutsche Kunst mehr. In Rom und Versailles holte man sich Vorbild und Anweisung, und was man in Deutschland machte, unterschied sich von italienischen und französischen Arbeiten in der Regel nur durch den Grad einer mehr oder minder glücklichen Nachahmung. Da nun dort die Sculptur, einer natürlichen Auffassung und wahrhaften Empfindung ganz entfremdet, ihren Figuren nur noch in übertriebenen Be-

wegungen und in Verdrehungen den Schein des Lebens 2. Zeitr.
geben konnte und diese ihre gedankenlose Unruhe auch auf alle Formen übertrug, so daß z. B. die Gewänder ohne breite Flächen, sanfte Abrundungen, bezeichnende Brüche und Faltenlagen aufgebauscht, scharfkantig und zerknittert wie ein Stück Conglomerat anzusehen sind, so blieb auch für die lernbegierigen Jünger aus Deutschland nichts übrig, als ihren angestaunten Meistern zu folgen. Und da man einen großen Werth auf Faustfertigkeit und selbst auf eine vollendete Technik und Ausführung legte, so wurden sehr geschickte Leute gezogen; ja Geschicklichkeit wurde das vorherrschende Merkmal der ganzen Periode.

Wie öde und unerquicklich nun auch während derselben das Gebiet der Kunst, namentlich der Bildhauerkunst erscheint, so fehlt es doch nicht an Oasen in dieser Wüste. Mitten in dem Tumult der Gefühllosigkeit, Geistesdürre und Unnatur stehen einzelne Genien da, ausgerüstet mit allen Kräften für die höchsten Leistungen, voll Erkenntniß des Werthes der antiken Kunst, voll feiner Empfindung für die Natur und nur in Banden gehalten durch den Geist der Zeit, dem willig oder unwillig alle folgen.

Die talentvollsten Bildhauer der Zeit haben wohl die Niederlande aufzuweisen; die nüchternsten, fadesten und aufgeblasensten haben die kleinen und großen deutschen Höfe groß gezogen. Der hervorragendste der erstern ist Franz dü Quesnoy von Brüssel (1594—1644), der unter dem Fiammingo.
Namen Fiammingo, den ihm die Römer gegeben, in Rom lebte. Dort fertigte er unter Anderm das Grabmal van Mandens in der Kirche der Deutschen, St. Maria dell' Anima, und die Colossalstatue des heiligen Andreas unter der Kuppel der Peterskirche. Seinen weitverbreiteten Ruhm

2. Zeitr. erwarb er sich durch kleine Figuren und Gruppen von Kindern, die er in allen Lagen und Affecten mit überraschender Naturwahrheit in Formen und Bewegungen, mit sprechendem Ausdruck und in weicher, malerischer Behandlung darstellte, womit er deutlich an seine großen Landsleute unter den Malern erinnerte. Viele solcher Arbeiten führte er in Elfenbein und in Alabaster aus. Ihm folgte Arthur Quellinus aus Antwerpen (1609—1670?), von welchem die Figuren auf dem Rathhaus zu Amsterdam sind.

A. Quellinus.

Eine sehr merkwürdige Erscheinung ist Joh. T. W. Lentz, welcher im J. 1659 das Grabmal der heil. Ursula in der Kirche derselben zu Cöln in Marmor gefertigt hat, ein Werk, das an Einfachheit, Wahrheit und Schönheit keinem ähnlichen des sechszehnten Jahrhunderts nachsteht. Die Heilige liegt auf ihrem Sarkophag, in einem Hermelinmantel und mit der Krone auf dem Haupt, beide Hände grad am Körper herab; zu ihren Füßen eine Taube zur Erinnerung daran, daß eine Taube ihren Leichnam entdeckt hat.

J. T. W. Lentz.

Bei weitem aber der bedeutendste Künstler in dieser Reihe ist der schon oben als Baumeister gerühmte Andreas Schlüter (1692—1714). Nicht nur, daß er bei der Vollendung und inneren Ausschmückung seiner Gebäude die bildnerische Ornamentik mit einem unvergleichlichen Schönheitgefühl und Leben behandelte, so zeigte er sich bei der Lösung großer Sculpturaufgaben als einen Meister ersten Ranges. Im Hof des Zeughauses zu Berlin sind als Fenster-Schlußsteine eine Folge von Antlitzen sterbender Krieger angebracht, welche durch Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, von der stillen Ergebung bis zum Schmerz der Verzweiflung, so wie durch die Großartigkeit der Formen und der Behandlung sich nicht nur vor allen

A. Schlüter.

Werken der Zeit rühmlichst auszeichnen, sondern überhaupt zu den bedeutendsten Werken der Bildnerei gehören. — Berlin besitzt ein zweites Werk seiner Hand von hoch hervorragendem Werth, das ist das Denkmal des großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg. Auf einem in die Spree tretenden Pfeiler der „langen Brücke" erhebt sich auf granitnem Untersatz, in Erz gegossen, die colossale Reiterstatue des Fürsten. In römischer Imperatorentracht, den Herrscherstab in der Rechten, sitzt er auf dem stark ausschreitenden Kampfroß; in freien Locken fliegt das Haar um den leicht erhobenen Kopf; Herrschergewalt spricht aus Blick und Bewegung; nirgend Uebertreibung oder Effect suchende Gegensätze. Unter dem Fürsten, an den vier Ecken des Postaments, sitzen vier gefesselte männliche Figuren, wohl nur Symbole der Volksunterthänigkeit gegenüber der fürstlichen Größe. Nur diese sind es, die mit ihren vielfach contrastierenden Linien so sehr, als mit dem überschwänglichen Gedanken der Souverainetät an das Zeitalter Ludwigs XIV. erinnern. 2. Zeitr.

Von gleicher, oder nur ähnlicher Kunstgröße wie Schlüter finden wir Keinen unter den Künstlern des mittleren und des südlichen Deutschlands. Die klarste und vollständigste Uebersicht über Richtung und Leistungsfähigkeit der Zeit auf dem bezeichneten Felde bietet wieder jene Reihe von Grabmonumenten, welche den Dom von Mainz erfüllen, und an welche sich eine nicht unbeträchtliche Zahl vom Dome zu Würzburg anschließt. Unter den erstern sind ausgezeichnet die Grabmäler des Kurfürsten Joh. Philipp v. Schönborn, 1673; Georg Christian, Landgraf von Hessen-Darmstadt, 1677; Erzbischof Damian Hartard v. d. Leyen, 1678; Kurfürst Carl Heinrich Graf v. Metternich, 1679; Grabmäler.

2. Zeitr. General Graf v. Lamberg, geblieben im Sturme gegen das von den Franzosen besetzte Mainz, 1689; Kurfürst Anselm Franz v. Ingelheim, 1695; Domprobst Heinrich Ferdinand v. d. Leyen, 1714; Kurfürst Lothar Franz Graf v. Schönborn, 1729; Domprobst Hugo Wolfgang v. Kesselbach und Domcapitular C. Wilhelm v. Gymnich, 1739; Kurfürst Philipp Carl v. Elz, 1743; Domprobst C. Emmerich Franz v. Breidenbach-Bürresheim, 1743; Kurfürst Joh. Philipp v. Ostein, 1763; Domdechant Georg v. Fechenbach, 1772 2c.

Georg Schweigger. In Nürnberg stand vornehmlich in großem Ansehn Georg Schweigger (1613—1690), von welchem jener prachtvolle Brunnen herrührte, dessen Seepferde und Nereiden sammt dem Neptun vom Stadtrath um eine große Geldsumme nach Rußland verkauft worden; ferner die Kanzel und der Tuchersche Altar mit Christus als Schlangen-Ueberwinder in der St. Sebaldkirche, aus Holz geschnitzt. Gleichzeitig verlor man sich nirgend so sehr als in Nürnberg in nichtssagende Spielereien. Leo Pronner u. A. Leo Bronner aus Kärnthen (1550—1630) machte Crucifixe, die durch ein Nadelöhr zu schieben sind; Christ. Harrich († 1630) kleine Todtenköpfe; Benedict Herz (1594—1635) kleine Crucifixe; Gottfried Leigebe aus Schlesien (1630—82) schnitt kleine Figuren und Modelle aus Eisen, z. B. das Denkmal des großen Kurfürsten in Berlin (jetzt in der dortigen Kunstkammer) u. s. w. Etwas mehr war Bromig, der 1688 den Tritonen-Brunnen auf dem Marplatz ausgeführt. Leonhard Kern von Forchheim (1580 bis 1663) machte für das Rathhausportal die Monarchien; schnitt aber auch kleine Dinge in Alabaster und Elfenbein.

B. Permoser. Balthasar Permoser aus Bayern (1651—1732)

arbeitete vornehmlich in Berlin, Charlottenburg 2. Zeitr.
und Dresden, an welchem letztern Orte die verdrehten Figuren im Großen Garten Zeugniß von seiner Kunst ablegen. In Wien, in der Katharinenkirche, sieht man von ihm das Grabmal des Prinzen Eugen von Savoyen, auf welchem er sich selbst mit abgebildet, wie er sich wie ein Wurm unter den Füßen des Prinzen windet. Auch er schnitzte viel in Elfenbein. Desgleichen Gerhard v. Opstal G. v. Opstal.
(1595—1668), der sich in die Dienste Ludwigs XIV. begab, um für die Grotten von Versailles Götter und Halbgötter und „les Vertus innocentes“ in Marmor zu meißeln. Franz v. Bossuit aus Brüssel (1635—1692) lieferte F. v. Bossuit.
die saubersten Arbeiten in Elfenbein, wahrhafte Miniaturen, mit denen er die Kunstcabinette bereicherte.

Die nahebei unerquicklichsten Bildhauerarbeiten dieser Zeit finden sich in Oestreich. Raphael Donner (1695 R. Donner.
bis 1741) fertigte den Brunnen mit den Flußfiguren auf dem Neuen Markte zu Wien und den Rathhausbrunnen mit Perseus und Andromeda aus Blei; die Statue Kaiser Carls VI. im Belvedere und die Reiterstatue des heiligen Martin im Dome zu Preßburg. Franz Zauner aus F. Zauner.
Tyrol (1746—1822) fertigte das Grabmal des Kaisers Leopold II. in der Augustinerkirche, wo er im Harnisch und römischen Imperatoren-Mantel liegt und von der über ihn sich neigenden Germania betrauert wird. Von ihm ist auch die ehrne Reiterstatue Kaiser Josephs II. in Wien, die sich indeß durch große Einfachheit auszeichnet und die nur durch die, von dem capitolinischen Marc Aurel entlehnte, für den Kaiser Joseph unpassende Handbewegung zur Zielscheibe des Volkswitzes geworden ist. Eine große Anzahl von Bildhauern war beschäftigt, den Garten und das Lust-

2. Zeitr. schloß von Schönbrunn in ein statuarisches Museum zu
J. F. W. verwandeln. Der bedeutendste unter ihnen ist Joh. Fr.
Beyer u. A. Wilhelm Beyer aus Gotha (1729—1796), der in Alexander und seiner Mutter Olympia den Kaiser Joseph nebst seiner ersten Gemahlin Isabella darstellte. Mit ihm arbeiteten für Schönbrunn Fischer, Hagenauer (der auch in Salzburg sich verewiget, z. B. mit der bleiernen Madonna auf dem Domplatz), Veit Kininger, Platzer, Weinmüller, Leonhard Posch, Procop, Günther, Jac. Schlederer u. a. m.

In München wird die Bildnerei dieser Zeit vor-
R. A. Boos. nehmlich durch Roman Anton Boos aus Roßhaupten bei Füßen (1730—1810) vertreten. Von seinem Talent und Geschmack legen freilich die colossalen Kirchenväter an der Façade von St. Cajetan zu München, oder die aus Holz geschnitzten Hercules-Arbeiten in den Arcaden des Hofgartens kein sehr günstiges Zeugniß ab; noch weniger die Kanzel in der Frauenkirche oder die colossalen Holzfiguren Ludwigs des Bayern und Ludwigs des Strengen in der Kirche zu Fürstenfeld-Bruck. Es wetteifern Mangel an Gefühl und Kenntniß mit Rohheit der Behandlung, so daß man kaum etwas Unerfreulicheres sehen kann.

Malerei.

Während die Baukunst und Bildnerei im Verfolg der seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts eingeschlagenen Bahn immer mehr an Eigenthümlichkeit verloren und in der mehr oder weniger gedankenlosen Bewunderung und Nachahmung fremdländischer Muster nach und nach zu so allgemeiner Charakterlosigkeit herabsanken, daß selbst einzelne bevorzugte

und hochbegabte Genien den Verfall nicht aufzuhalten ver- 2. Zeitr.
mochten, so erhob sich die Malerei, ihre bisherigen Wege verlassend, mit neuauflebenden eigenthümlichen und ursprünglichen Kräften zu einer Höhe, auf welcher sie in Deutschland nie vorher gestanden, und wo sie die Bewunderung aller Völker und nachfolgender Zeiten selbst bis zum Uebermaß geworden ist. Vergebens hatten die Meister der vorigen Periode sich abgemüht, dem an- und eingebornen Naturalismus durch die erborgte kleidsame Tracht des Idealismus der römischen, florentinischen, oder venetianischen Schule zu einer Stellung auf den Höhen der Kunst und zu dauerndem Ruhme zu verhelfen; sie waren weit zurückgeblieben gegen die einfache und unmittelbare Darstellweise der alten Kunst, die jedenfalls den Vorzug der Eigenthümlichkeit behielt. Dahin also mußte man sich wenden, um neue Kräfte zu sammeln. Aber eine bloße Rückkehr wäre um nichts besser gewesen, als die Einkehr bei den Fremden, und vielleicht unmöglich obendrein. Denn das Leben war ein durchaus anderes geworden. Vor allem hatte die allgemeine Unbefangenheit der religiösen Anschauung aufgehört, selbst im Katholicismus, und wenn sie auch noch an einer oder der andern Stelle in Europa, wie z. B. in Spanien, gegen das Eindringen des zersetzenden Verstandes sich wehrte und selbst bis zur Schwärmerei sich steigerte: die übrige Welt hatte in andre Bahnen eingelenkt und an der Stelle des mittelalterlichen Jenseits stand ein Diesseits vor den Augen und vor der Seele.

Die Van Eyksche Schule hatte so zu sagen der Zeit vorgegriffen und den Blick auf das wirkliche Leben, auf die Natur und die Gegenwart gerichtet, aber nur um uns eine gedachte und geglaubte Welt wirklich und mit der

2. Zeitr. Wirklichkeit in Uebereinstimmung erscheinen zu lassen. Aber indem sie diese wirkliche Welt nicht für sich selbst gelten ließ, sondern sie nur zum Träger einer idealen der Vorstellung, des Glaubens und der Hoffnung machte, gerieth sie in einen Widerspruch mit sich selbst, aus welchem, wie wir gesehen, der aus der Fremde geholte Idealismus sie nicht retten konnte. Die unausbleibliche Folge der fortschreitenden Denk- und Anschauungsweise bei der Wiederaufnahme dieser naturalistischen Bestrebungen war eine noch weiter gehende Versinnlichung, eine größere Verweltlichung des Heiligen. Sind die Gestalten des Himmels Geschöpfe wie wir auf Erden, so können sie unmöglich in jener Feierlichkeit verharren, wie die alte Kunst sie zeigt, sie dürfen uns nicht nur gleichen im Angesicht, an Händen und Füßen, sondern in allem was wir sind und leben. Die auf diesem einmal betretenen Wege fortschreitende Kunst wirft den strengen Ernst, die feierliche Kirchenhaltung und Stimmung von sich wie eine dem Leben angelegte Zwangsjacke, wie einen Widerspruch gegen die Wirklichkeit, mithin wie eine Lüge gegen sich selbst. Und so wurde die Malerei des siebzehnten Jahrhunderts, obwohl aus derselben Wurzel emporwachsend wie die des funfzehnten, eine wesentlich andere, neue. Aber sie begnügte sich nicht damit Götter und Heilige mit dem Schein der Wirklichkeit zu umgeben, Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart zu übersetzen; nein: sie verlangte und gab auch die Wirklichkeit und die Gegenwart selbst und unmittelbar. Das Bildniß, früher vornehmlich als Zeichen der Widmung auf Altargemälden angebracht, führte, von dieser Bestimmung abgelöst, zu einer selbstständigen Gattung der Bildnißmalerei. Eine theilnehmende Beobachtung

des Lebens und Verkehrs der Menschen hatte die Eyksche Schule dahin geführt, auf Nebenstellen und in Hintergründen ihrer Heiligenbilder, Markt- und Straßenscenen, Bilder der Häuslichkeit u. dgl. episodisch anzubringen. Reizend und fesselnd, wie sie dort sind, konnten sie es auch ohne alle Verbindung mit geschichtlichen Darstellungen sein, und so entstand in den Bildern des allgemeinen Lebens die Genremalerei. Ebenso hatte die liebevolle Beachtung der landschaftlichen Natur, wie sie uns aus den Gemälden der Eykschen Schule entgegentritt, und zwar schon früher zu einer Behandlung historischer Gegenstände geführt, in welcher diese selbst gegen ihre Umgebung fast verschwinden. Nun fing man an, diese Umgebung ohne weitere Beziehung, für sich der Darstellung werth zu halten und es entstand die bedeutungsvolle Kunstgattung der Landschaftsmalerei. Ganz in gleicher Weise bildeten sich, indem man nach dem Vorbild der ältern Schule sich in die Einzel-Erscheinungen der Wirklichkeit versenkte, und nur sie loslöste von ihrem Dienst- oder Decorationsverhältniß zur Geschichtsmalerei, die Architekturmalerei, die Thiermalerei und selbst die Kunst der Stillleben, welche, geleitet von dem liebevollen Fleiß der alten Schule, noch Leben und künstlerische Reize da entdeckte, wo kein Wechsel der Zustände, kein Gegensatz von Innen und Außen mehr denkbar ist. 2. Zeitr.

Sehen wir nun so die Historienmalerei des 17. Jahrhunderts mit allen Nebenkunstgattungen fast unmittelbar aus der alten Schule hervorgehen und durch ihren Anschluß an die naturalistische Richtung derselben ihren eigenthümlichen, festen Standpunkt in der Geschichte gewinnen, so ist ebenso wenig zu verkennen, daß ihre äußere

2. Zeitr. Erscheinung eine durchaus andere geworden und daß die zwischenliegende Zeit auf das mannichfachste darauf eingewirkt hat. Die Verbreitung classischer Bildung und Gelehrsamkeit hatte, unterstützt von der wachsenden Liebhaberei am Privatkunstbesitz, zu einer ungeheuren Erweiterung des Stoffs geführt; dem poetischen Bedürfniß, dessen die Kunst trotz des Naturalismus sich nie ganz entschlagen kann, wurde mit Fabelgestalten und Allegorien Genüge geleistet; in der Anordnung der Massen, im Zuge der Linien folgte man mehr und mehr dem herrschenden, unruhigen architektonischen Formengefühl und dem Verlangen nach reicher, mannichfaltiger Gruppierung. Auch für den Geschmack war man auf denselben Weg gewiesen. Man bedurfte, zumal bei der immer schärferen Ausprägung künstlerischer Individualitäten, einer Freiheit, die weder der ernste, gebundene Styl des alten Naturalismus, noch der blos gefällige, aber trockne und herzlose der eben überlebten Periode gewähren konnte. Man strebte nach Glanz und Pracht, nach überraschenden, eindringenden Wirkungen selbst auf Kosten von Schönheit, Adel und Würde und mit Vernachlässigung reiner Zeichnung. Dafür warf sich die Kunst mit dem glücklichsten Erfolg auf das Studium der Farbe und des Lichts, wobei sie nicht nur höchste Naturwahrheit, sondern auch alle Zauber der Frische, Kraft und Harmonie erreichte und für die Gemälde das allgemein, augenblicklich und unwiderstehlich wirksame Mittel der Gesammtstimmung erlangte. Dabei wurde sie unterstützt von einer Technik der Ausführung, die man als das Ergebniß und Erbe der unausgesetzten Bestrebungen mehrer Jahrhunderte ansehen muß, um die bis zur höchsten Virtuosität gesteigerte Freiheit, Leichtigkeit und Voll=

kommenheit der Behandlung einigermaßen begreiflich zu 2. Zeitr.
finden.

Hängen der Malerei auf dem Gebiet historischer Darstellung, bei all ihren großen Vorzügen, dennoch unverkennbare Mängel an, so verschwinden diese fast sämmtlich, sobald sie sich der unmittelbaren Darstellung des wirklichen Lebens widmet. Scheint es doch, als seien die Augen jetzt erst aufgethan worden für eine richtige Auffassung der verschiedenen Charaktere unter den Menschen und ihrer individuellen Züge, für den Antheil, den Seele, Geist, Denken, Erlebnisse, Gewohnheiten u. s. w. an der äußern Erscheinung haben.

Den Hauptschauplatz malerischer Thätigkeit in dieser Periode bieten Belgien und Holland; das übrige Deutschland ist dagegen unverhältnißmäßig arm an Talenten. Aber überhaupt war man nur auf wenige hervorragende Erscheinungen beschränkt. Mit ihnen erlosch das schöpferische Kunstvermögen in Deutschland und der Verfall war da, ehe man ihn ahnete.

Die Reisen nach Italien, die nach und nach zur Grundbedingung künstlerischer Bildung und künstlerischen Ruhmes geworden, hatten zu der Werthschätzung, dem Studium, und der Nachahmung der großen Meister von Venedig und Parma, von Bologna, Florenz und Rom geführt und der herrschende Mangel an Eigenthümlichkeit kam den in Italien durch die Caracci aufgestellten Lehren von der Vereinigung der verschiedenen Vorzüge aller Schulen, der Zeichnung der römischen, des Colorits der venetianischen, des Helldunkels von Parma zc. auf halbem Wege entgegen; nur fügte man etwa noch Rubens und Van Dyck, auch wohl Rembrandt zu Rafael, Tizian, Paul Veronese und

2. Zeitr. Correggio. Man spürte dabei kaum, daß man in einen unlösbaren Widerspruch zwischen Naturalismus und Idealismus kam; und ging um so leichter von den tiefsinnigen Werken der großen Vergangenheit zu den nichtssagenden, prunkhaften Leistungen der Lebenden über, und ahmte die Gefühllosigkeiten und Widersinnigkeiten des italienischen Manierismus um so leichter nach, als man aufgehört hatte, oder nicht daran dachte, seinen Darstellungen die Wahrheit der Empfindung zur Grundlage zu geben. So wurden Nebensachen zur Hauptsache, und die Mittel der Darstellung Kunstzwecke. Man legte immer mehr Werth auf das eigentliche Handwerk, auf die Geschicklichkeit und Schnelligkeit der Ausführung, auf Kraft und Eleganz des Vortrags. An die Stelle wahrer Kunst war somit die Kunstfertigkeit, das Virtuosenthum, getreten.

Der Kreis des Nachahmungswürdigen wurde noch durch die Reisen nach Paris und durch die Bewunderung der französischen Hofmalerei erweitert. Der Versuch durch Gründung von Kunstschulen (Akademien) dem hereinbrechenden Verfall einen Damm entgegenzusetzen, oder wie man vielmehr der Meinung zu sein schien, die unvergleichlichen Errungenschaften einer zum höchsten Gipfel der Vollkommenheit gesteigerten Kunstbildung in möglichst weitem Umfang der lernbegierigen Jugend mitzutheilen, führte zu keiner Besserung der Zustände und vermehrte natürlich nur das Uebel durch Begünstigung und Ausstattung der Talentlosigkeit. Dennoch war alle Welt über die Künstler, wie diese über sich, entzückt. Es war die Zeit der Gnadenketten und Ehrenpfennige. Keine Reichthümer waren groß, keine Ehrenstellen hoch genug, die Kunstverdienste der Männer zu belohnen, deren Werke das Auge für die Natur

und für die Leistungen einer großen beglückten Zeit stumpf 2. Zeitr.
und blind gemacht und eben darum von der bereits werdenden Zeit — wenn sie nicht im Werden untergehen wollte — verworfen werden mußten und Gottlob! verworfen worden sind.

Der Künstler, dessen Name am Eingang der hier geschilderten, glänzend beginnenden und in Dürftigkeit endenden Periode steht, bezeichnet zugleich ihre Richtung und ihren höchsten Höhepunkt. Ausgerüstet mit allen Gaben des Talentes, ursprünglich und eigenthümlich durch und durch, alle Gebiete der Malerei umfassend und erweiternd, wäre er unter dem Beistand eines edlen Formensinnes und geläuterten Geschmacks der größte aller Maler geworden; aber auch ohne diese Eigenschaften steht er als ein Wunder in der Kunstgeschichte da.

Peter Paul Rubens,*) geboren am Peter- und P. P. Rubens Leben.
Paulstag 1577 in Cöln, wohin sein Vater Johann, Doctor der Rechte und Schöff von Antwerpen, vor den politisch-religiösen Zerwürfnissen seiner Heimath seit dem J. 1568 sich geflüchtet, nach dessen Tod aber 1587 mit der Mutter und seinen sechs Geschwistern nach Antwerpen zurückgekehrt,

---

*) Zu den Werken, welche über Rubens Nachricht geben, ist neuerdings ein ziemlich interessantes von Carpenter hinzugekommen, das in französischer Uebersetzung erschienen ist unter dem Titel: Mémoires et documents inédits sur Ant. van Dyck et P. P. Rubens et autres artistes contemporains, publiés d'après les pièces originales des archives royales d'Angleterre, des collections publiques et autres sources par William Hookham Carpenter, traduit de l'Anglais par Louis Hymans. Anvers 1845.

2. Zeitr. ward erst zum Pagen, und als das nicht anschlug, für die Laufbahn des Vaters bestimmt, von welcher er bald in die seiner Natur angemessene eines Malers einlenkte. Er lernte zuerst bei dem Landschaftsmaler Verhaegt, dann bei van Oort, und endlich bei Otto van Veen, auf dessen Rath er aber bereits im Jahre 1600 nach Italien ging. Er reiste über Venedig nach Mantua, wo er vom Herzog Vincenzo Gonzaga zum Hofjunker ernannt wurde, und Ende 1601 nach Rom; blieb aber nur kurze Zeit da, um einen längern Aufenthalt in Venedig bei den Werken Tizians und Paolo Veronese's zu machen. Im Auftrag des Herzogs Vincenzo ging Rubens wieder nach Rom, copierte für denselben einige der berühmtesten Bilder und führte einige eigne für den Erzherzog Albrecht für S. Croce, in Gerusalemme aus.*) 1605 ward Rubens vom Herzog Vincenzo, dem Könige von Spanien ein prachtvolles Geschenk (Wagen und Pferde) zu überbringen, nach Madrid gesendet, kehrte aber bald nach Rom zurück, wo sich bereits der Glanz des Ruhmes um seinen Namen gelegt. 1607 verließ er Rom, um mehren Aufträgen zu genügen, welche er von Genua erhalten hatte; die Nachricht aber von der tödtlichen Erkrankung seiner Mutter unterbrach seinen dortigen Aufenthalt; er kehrte im Herbst 1608 nach Antwerpen zurück, ohne indeß seine Mutter noch am Leben zu finden. Durch ein Patent vom 23. Sept. 1609 ward er als erzherzoglicher Hofmaler an seine Heimath gebunden. Er baute sich ein Haus in Antwerpen und heirathete Elisabeth Brandt,

*) Die Mönche des Klosters haben diese Gemälde, eine Dornenkrönung, eine Kreuzigung und eine Kreuzfindung, für 5000 Scudi nach Petersburg verkauft.

die ihm 1614 seinen Sohn Albrecht gebar. 1620 hatte 2. Zeitr.
er einen umfassenden Auftrag von der Königin Maria Medicis von Frankreich angenommen, dessen Ausführung ihn (zum zweiten Male) 1625 nach Paris führte. Hier lernte er u. A. den Herzog v. Buckingham kennen und verkaufte an ihn seine reiche Kunstsammlung um 100000 fl. 1628 ward Rubens von dem niederländischen Hof als Abgesandter nach Madrid zu König Philipp IV. geschickt, um ihm die Noth des Landes und die Klagen des Volks vorzutragen. König Philipp (beiläufig gesagt mit seinem Minister Olivarez von der Liebenswürdigkeit des Maler-Diplomaten entzückt), vornehmlich belästigt durch einen Krieg mit England, wirkte dahin, Rubens als Abgesandten des Erzherzogs an den Hof Carls I. nach London zu senden, um den Frieden zu vermitteln; eine schwierige Aufgabe, welche der niederländische Hofmaler übernahm und unter dem Beistand der innern Bedrängnisse von England glücklich löste. Alle diese Wege bezeichnete Rubens durch Ausführung und Zurücklassung großer und zahlreicher Werke seiner Künstlerhand. Von Carl I. zum Ritter ernannt und reich beschenkt, ging er mit dem Friedensprotokoll nach Madrid und wurde daselbst und nachgehends in Brüssel mit Lobsprüchen und Ehrenbezeigungen überhäuft. Im selben Jahre 1630 vermählte er sich (zwei Jahre nach dem Tode seiner ersten Frau) in zweiter Ehe mit Helena Forman, fing aber vom Jahr 1635 an zu kränkeln und erlag wiederholten Gichtanfällen am 30. Mai 1640. Seinem fast unbegrenzten Künstlerruhme fügt die Geschichte das Lob eines durchaus liebenswerthen, namentlich gegen seine Fachgenossen neidlosen, milden, stets dienstbereiten Charakters hinzu. Er liegt in St. Jacob zu Antwerpen begraben, unter einem

2. Zeitr. Gemälde, das er für diesen Zweck selbst ausgeführt, Madonna auf dem Thron mit Heiligen, unter denen er selbst als St. Georg mit seinen beiden Frauen als Martha und Maria steht.

Werke. Die Zahl der von Rubens zurückgelassenen Werke ist nicht zu berechnen und nur mit der allmählich angeblich bis auf Einhundert angewachsenen Zahl seiner Schüler und Gehülfen zu erklären.

Allg. Charakter. Wichtiger als ihre Zahl ist der Umfang, den sie nach der Wahl des Stoffes beschreiben. Als sollte der Künstler, mit welchem ein neuer Zeitabschnitt in der Geschichte der Malerei beginnt, einem jeden Mitarbeiter auf seinem besondern Gebiet mit eigner Hand das Ziel stecken und die Wege bahnen, sehen wir ihn zugleich thätig in allen Fächern, in der Historienmalerei nach allen Richtungen und Unterabtheilungen, wie als Maler von Bildnissen und Conversationsstücken; in Bildern des Lebens von spielenden Kindern, liebenden Paaren, zu Trink- und Prügelscenen, wilden Thieren und blutigen Jagden, zu Landschaften und sogar zu Stillleben, so daß die gesammte Malerei des 17. Jahrhunderts aus ihm allein hervorgegangen zu sein scheint. Dazu kommt, daß er sich auch als Architekt und als Herausgeber eines architektonischen Werkes hervorgethan, wie er denn außer seinem Wohnhaus in Antwerpen auch die Kirche und das Profeßhaus der Jesuiten daselbst gebaut, und in Genua die wichtigsten Kirchen und Paläste in Grund- und Aufriß gezeichnet und in einem eignen Kupferwerk „Palazzi di Genova, raccolti e disegnati da P. P. Rubens. Antwerpiae 1622 mit 139 Kupfern gr. Fol." herausgegeben hat.

Was nun den künstlerischen Charakter von Rubens

betrifft, so müssen wir vor allem im Auge behalten, daß 2. Zeitr. ihm ein ungewöhnliches, ja ein so großes Maß von Eigenthümlichkeit gegeben war, daß wenn die eignen Werke seiner Vorgänger wie Copien und Nachbildungen italienischer Meister aussehen, seine Copien nach Tizian, Paolo u. A. für Originale seiner Hand gelten könnten. Geleitet und getragen von dieser kräftigen Originalität erkannte er nur eine Macht, welcher er sich — und zwar freudig — unterwarf: die Natur! Kein Zauber der Kunst, selbst der Rafaels oder der Antiken, wirkte auf ihn wie der des Lebens; diesen in seine Gewalt zu bekommen erschien ihm als die allein würdige Aufgabe des Künstlers und ein Mangel an Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit selber durch die höchste Schönheit nicht zu decken. Das Schöne, Gute und Reizende im Leben mußte natürlich unter diesem Bestreben einer vollkommenen Uebereinstimmung mit der Wahrheit im Abbilde der Kunst an Bedeutung unendlich gewinnen, während das nur Poetisch-Schöne, oder Geschichtlich-Bedeutsame durch dieselbe Bewegung in eine niedere, oft sehr niedrige Sphäre herabgezogen wurde.

Aus diesem Bedürfniß aber nach Naturwahrheit, das wir als einen Grundzug im Charakter von Rubens anerkennen müssen, ging bei ihm zunächst einer seiner größten und glänzendsten Vorzüge, sein lebenswahres und lebenswarmes Colorit hervor, mit welchem er seine Zeitgenossen derart überraschte und zur Bewunderung hinriß, daß Guido Reni bei dem ersten Bilde von ihm, das er sah, ausrief: „Mischt dieser Maler Blut unter seine Farben?" Der Tod löscht alle Farbe aus: so ist die Farbe eines der sprechendsten Zeichen des Lebens. Wollte Rubens die Wahrheit des Lebens für seine Gemälde, so mußte er vor allem das

2. Zeitr. am meisten sichtliche Zeichen des Lebens, die Farbe, in seiner Gewalt haben. Und er hatte sie. Die Farbe schien unter seinen Händen zu blühen, wie ein Frühlingsblumenfeld — man denke an die Kinder mit dem Fruchtgewinde in der Pinakothek zu München, und an so viele Bildnisse! — oder in Licht getaucht und mit einem goldnen Schimmer übergossen, wie bei dem wunderherrlichen Votivbild der Madonna von San Ildefonso im Belvedere zu Wien; ja so von Licht und Wärme gesättigt, daß auch die Schatten davon durchdrungen die reizvollen Zauber des Helldunkels aufschließen und leuchten, wie in dem berühmten „Chapeau de paille“ in der Sammlung Sir Robert Peels in London. Im Farbenton, im Grad der Sättigung hatte er sich offenbar die Venetianer zum Muster genommen und bald die Tiefe und Kraft Tizians (wie bei Simson und Delila, bei der Kreuzabnahme rc.) bald den Lichtglanz Paul Veronese's (Anbetung der Könige rc.) zu eigen gemacht.

Mit diesem weitüberwiegenden Talent für die Farbe in all ihren Stimmungen und Abstufungen von der Kindheit zum Alter, von der lachendsten Lust zu tiefem Ernst, zu Trauer und Leid, von der höchsten Schönheit bis zur abschreckendsten Häßlichkeit, steht bei Rubens der Formensinn nicht im Gleichgewicht. Wohl kannte er die Natur auch von dieser Seite vollkommen, Verhältnisse und Gestaltung der Körper und aller Körpertheile; allein er liebte es mehr, sie nur anzudeuten, als klar oder gar streng sie durchzubilden, offenbar zu Gunsten der Farbe, die sich mit sorgfältiger oder nachdrücklicher Behandlung der Form nicht wohl verträgt, wie einerseits die römische und florentinische, anderseits die venetianische und parmesanische Malerschule gezeigt, und wie u. A. Rubens an seinem und seiner ersten

Frau Bildniß in der Pinakothek zu München und 2. Zeitr.
dessen wenigstens verhältnißmäßig besonders ausführlicher Zeichnung an sich selbst erfahren. Seine Formen sind aber nicht nur nicht durchgebildet — im strengen Sinne, — sondern sie ermangeln auch durchgehends des Adels, der Schönheit und der Anmuth. In der Regel betrachtet man seine Gestalten der Formenbildung nach sämmtlich als treue Nachahmungen niederländischer, flämischer Modelle, ohne zu bedenken, daß diese eigenthümlich derben Fleischmassen und dieser grobe Gliederbau sich nur bei Rubens und in seiner Schule, sonst aber weder gegenwärtig im Leben häufiger als anderswo, noch auch bei seinen Zeit- und Kunstgenossen, die sich ja auch an die heimische Natur hielten, vorfinden. Zur Erklärung dieses offenbaren Mangels an Schönheitsinn bleibt bei Rubens nichts übrig, als seine energische Hinneigung zur Naturwahrheit, die in den niedern Lebenserscheinungen mehr Befriedigung fand, als in den höhern, bei denen Bildung und Mode einen Zug der Natur nach dem andern vor seinen Augen auszulöschen drohten, oder ausgelöscht hatten. Das Rohe und Derbe mochte ihm natürlicher und darum wahrer erscheinen, als das Hohe und Feine.

Es kann deßhalb bei Rubens nicht wohl von Styl im Sinn der alten Kunst, der immer eine eigne, selbstständige Formenbildung nach den Gesetzen einfacher Größe und Schönheit voraussetzt, die Rede sein. Dies tritt besonders — deutlicher sogar noch als beim Nackten — an der Weise seiner Gewandung hervor. Gewänder spielen überhaupt keine große Rolle bei ihm; er hatte dafür Trachten, Kleider und Rüstungen; letztere nach Römerart, aber ziemlich entstellt und modernisiert, erstere ganz modern.

2. Zeitr. Nur wo ein freies Gewand, ein großes Tuch, ein Mantel ꝛc. unvermeidlich geworden, bei einem Gott Vater, einem Apostel ꝛc. brachte er eines an, aber in willkührlichen, meist gebrochenen Massen oder formlosen Faltenzügen und Flächen. Für die Anordnung eines schönen und ausdruckvollen Gewandes fehlten ihm Phantasie und Geschmack, und seine Vorliebe für die Wirkung der Farbe führte ihn ohnehin, wie seine großen Lehrmeister, die Venetianer, zu dem klein gebrochnen Gefälte, neben welchem die breiten Massen der Carnation um so sinnenfälliger hervortreten.

Obschon der Sinn für Naturwahrheit in der künstlerischen Richtung von Rubens sich zunächst nur auf die äußere Erscheinung bezieht, so tritt doch sein Talent nicht minder leuchtend hervor, wo er die geistige Triebkraft derselben sichtbar machen konnte. Die große und nicht sehr allgemeine Gabe, den Charakter eines Menschen nach dem Leben zu schildern, macht unter Mitwirkung seiner übrigen künstlerischen Verdienste seine Bildnisse zu unübertroffnen Meisterwerken, aus denen uns die einzelnen Personen mit ihren Neigungen und Gewohnheiten, heftigen oder ruhigen Gemüthsverfassungen, heitern oder ernsten Stimmungen, freundlichen oder feindlichen Gesinnungen, kurz mit ihrem ganzen Thun und Lassen leibhaftig entgegentreten. Ich erinnere nur an das prachtvoll-ernste Bild der „vier Philosophen" in der Galerie Pitti in Florenz, Rubens selbst, sein Bruder Philipp, Justus Lipsius und Hugo Grotius; ferner an sein und seiner ersten Frau Bildniß voll Gemüth und Glückseligkeit, an das liebreizende Angesicht seiner zweiten Frau, an das heitre zufriedene des Dr. van Thulden, an das markdurchdringende des Franziskaner-Generals, sämmtlich in der Pinakothek zu München; an seine

Bildnisse.

jugendfrischen Söhne in der Dresdner Sammlung, an die vornehme Haltung der fürstlichen Bildnisse, z. B. der Infantin Isabella und des Erzherzogs Albrecht im Belvedere zu Wien; an das charaktervolle Bild Pipins I. von Brabant und seiner Tochter Beggha (ich kenne nur den Kupferstich von van den Steen), das offenbar diese Namen wirklichen Personen nur unterlegt; u. s. w. 2. Zeitr.

Zugleich wußte er der Bildnißmalerei durch freie Zusammenstellungen neue und eigenthümliche Reize abzugewinnen, indem er sie von einzelnen Individuen auf Gesellschaften übertrug, wie z. B. im sogenannten „Liebesgarten" in Dresden, wo sich eine Anzahl befreundeter Personen beiderlei Geschlechts — er selber mit seiner Frau ist dabei — in heitrem Behagen und unter der Herrschaft zärtlicher Empfindungen, von Liebesgöttern umschwebt, in einem reizenden Garten zusammengefunden. — Dahin muß man ein anderes Bild rechnen, das sich in der Pinakothek von München befindet, wo Rubens mit seiner zweiten Frau, gefolgt vom ältesten Sohne, in seinem Garten spazieren geht, und eine Magd vor dem prächtigen Gartenhaus seinem Pfau Futter gibt; ferner das reizvolle Bild in Blenheim, wo seine zweite Frau neben ihm das Kindchen am Gängelbande führt (gestochen von M. Ardell). Auch gehören in diese Classe, der man den Namen der Conversationsstücke gegeben hat, noch zwei durch Schönheit besonders ausgezeichnete Bilder im neuen Palaste zu Madrid, das eine mit zwei Damen in einem reich mit Statuen, Gemälden und wissenschaftlichen Instrumenten ausgestatteten Zimmer, davon die erste vor einem mit Blumen und Schmuck bedeckten Tische in einen kleinen Spiegel sieht, während ein Liebesgott ihr ein männliches Bildniß vorhält, Conversationsbilder.

2. Zeitr. die zweite hinter dem Tisch stehend sich mit Blumen bekränzt, die ihr ein zweiter Amor anbietet. Auf dem andern Bilde sieht man in einem ähnlichen Zimmer eine Dame beim Austernfrühstück, dabei zwei Frauen, die eine mit einer Laute, die andere mit einer Katze; ein Diener trägt Speisen auf. Auch muß man das Bildniß von Rubens und seiner zweiten Frau in einer sehr zärtlichen Schäferstunde, lebensgroße Figuren in der Pinakothek zu München, hierher zählen.

Historie. Betrachten wir nun Rubens als Historienmaler, so müssen wir vor allem die große Menge und Verschiedenartigkeit des Stoffs anstaunen, welche er ohne merklichen Unterschied mit einer Leichtigkeit bewältigt hat, wie kaum je ein anderer Künstler. Wir finden bei ihm christlich-religiöse, alt- und neutestamentliche Gegenstände, Legenden und Wundergeschichten, Götterfabeln und Allegorien, Erzählungen der alten Dichter, Begebenheiten aus der alten, aus der neueren und der neuesten Geschichte in einzelnen Bildern oder ganzen Reihenfolgen.

In Betreff der Ausführung von Aufgaben dieser Art kommt es zuerst auf das Maß der Objectivität an, über welches der Künstler gebietet und auf das Verhältniß seiner subjectiven Anschauung dazu. Denn immer muß die Außenwelt, um zum Kunstwerk zu werden, ihren Weg durch das künstlerische Individuum nehmen und sich gefallen lassen, was auf diesem Wege mit ihr vorgenommen wird. Der höchste Grad von Objectivität wäre erreicht, wenn der Künstler möglichst wenig daran ändern und seine geschichtlichen Charaktere hinstellen würde wie seine Bildnisse nach dem Leben. Nun ist es aber dem geschichtlichen Charakter eigen, nicht nur ein Individuum zu sein, sondern auch die

Merkmale seiner Wirkung in der Geschichte an sich zu tra- 2. Zeitr.
gen, d. h. so zu erscheinen, wie er sich in der Vorstellung der Menschen festgesetzt hat, wie denn — um nur ein Beispiel zu nennen — eine Maria im christlichen Bewußtsein eine andere ist, als sie in Nazareth war. Hieraus entsteht die weitere Anforderung an die Kunst, die in der Geschichte niedergelegten Vorstellungen von Individuen getreulich abzuspiegeln, und eine doppelte unsichtbare Welt steht vor ihr, die der Vergangenheit und die des Gedankens, in welche sie sich mit der Kraft der Objectivität versenken und deren Bilder sie uns nach eigner subjectiver Anschauungsweise vorführen soll. Für diese Thätigkeit ist der Künstler an das innere Auge gewiesen, wie bei der Nachbildung der Wirklichkeit an das äußere; und die Beschaffenheit dieses Organs und seine größere oder geringere Selbstständigkeit gegen das äußere Auge bestimmt das Maß sowohl der objectiven Wahrheit, als ihrer subjectiven Auffassung. Ein je offeneres Auge nun Rubens für die sichtbare, wirkliche Welt hatte, desto ferner lag ihm eine Welt der Vergangenheit oder des bloßen Gedankens, und je weniger er die innere Sehkraft für diese besaß oder geschärft hatte, um so abhängiger mußte sie von der äußeren sein, um so sicherer mußte sie von dieser und ihren aus dem Leben gewonnenen Eindrücken die Umrisse sich bestimmen lassen von allem, was an ihr vorübergeführt wurde. Hiermit mußte eine mehr äußere Wahrheit an die Stelle der inneren treten. Seine Charaktere, die als Bildnisse Lebender sprechende Persönlichkeiten sind, nehmen an Individualität und Bedeutsamkeit der Züge ab, je weiter sie von Gegenwart und Wirklichkeit abliegen. Und so tritt bei ihm kein Unterschied hervor zwischen wirklichen und Phantasie-Gestalten,

2. Zeitr. zwischen Göttern und Menschen, zwischen Zeiten und Völkern, und selbst ganz klar umschriebene historische oder poetische Charaktere, wie etwa ein Mars, ein Alexander, Decius, Cäsar und ein romantischer Ritter, sondern sich durch keinen bezeichnenden Zug von einander; und es wurde ihm leicht, eine und dieselbe Gruppe von einer knieenden Mutter mit zwei Kindern einmal als Latona mit Apoll und Diana zu verwenden, welche die das Wasser trübenden Bauern in Frösche verwandelt, und ein andermal als eine Beterin vor dem Thron der Madonna.

Was indeß seiner Phantasie an dieser Seite an Beweglichkeit abging, das war ihr an einer andern hundertfältig ersetzt. War ihm ein Einblick in die geschichtlichen Charaktere und ihr inneres Leben versagt, so stand die äußere Handlung mit um so größerer Klarheit und Bestimmtheit vor seiner Einbildungskraft. Denn unbedenklich die hervorragendste Gabe unter allen, womit die

Darstellung. freigebige Natur ihn überschüttet hat, ist das Talent dramatischer Darstellung, um dessen willen er von jeher und mit Recht dem großen Britten an die Seite gesetzt worden ist. Wie Shakespeare kann er uns durch die Lebendigkeit, den Zusammenhang und die Ueberzeugungskraft der Darstellung so hinreißen, daß wir die Kunst vergessen und nur noch die Handlung oder das Ereigniß sehen.

Zur richtigen Würdigung dieser seiner größten künstlerischen Eigenschaft ist es nöthig, sich über seine Art der Auffassung eines historischen Gegenstandes im Allgemeinen klare Rechenschaft zu geben.

Seinem ganzen Naturell nach nahm Rubens eine Begebenheit — gleichviel ob sie von der Religion und Kirche, von der Dichtkunst, der Geschichte oder dem Leben der Ge-

genwart überliefert worden — einfach als solche, in ihrer 2. Zeile äußern Erscheinung, als einen möglichen, wahrscheinlichen, wahren Vorgang; realistisch, naturalistisch. Allein er hatte zugleich doch auch das Bedürfniß, sie nach einer innern Geltung, nach ihrer geistigen Deutung oder Bedeutung, d. h. idealistisch oder poetisch aufzufassen. Für diese letztere Auffassung stehen der Kunst viele Mittel zu Gebote: außer der poetischen Conception, einem das Ganze durchdringenden und zusammenhaltenden Gedanken, die maßvolle Anordnung nach dem Gesetz der einheitlichen Spitze, des Gleichgewichts und des Ebenmaßes; ideale Formen, eine höhere Stimmung durch Farbe und Licht, eine gesteigerte Ausdrucksweise (Glanz, Pracht, Pathos); endlich noch die überirdischen, symbolischen oder blos allegorischen Gestalten. Von all diesen Mitteln mit nur wenigen Ausnahmen hat Rubens den ausgedehntesten Gebrauch gemacht, unbekümmert allerdings um den principiellen Gegensatz der beiden Auffassungsweisen und ebenso unbekümmert um die Verschiedenheit des mehr oder oder weniger poetischen Stoffs, dessen Behandlung er unternahm. Es liegt aber auf der Hand, daß der Unterschied des Stoffs für die Art der Auffassung von Bedeutung ist, daß der eine Gegenstand sich mehr für eine ideale, der andere mehr für eine natürliche Anschauung eignet und demgemäße Mittel der Darstellung in Anspruch nimmt. Liegen aber in der Uebereinstimmung eines Gegenstandes mit der Weise der Auffassung und ebenso in der richtigen Wahl und Uebereinstimmung der Mittel der Darstellung damit und unter sich die Vorbedingungen ihrer dramatischen Wirkung, so mußte eine Vermengung derselben die letztere schwächen, selbst bei einer so mächtigen Darstellungsgabe als die des Rubens war.

2. Zeitr.

Vergegenwärtigen wir uns diese als das Vermögen, ein Ereigniß in seiner äußern Erscheinung uns bis zur überzeugendsten Wahrscheinlichkeit im Bilde vorzuführen, so daß wir keine Bewegung der Handelnden, sowohl der Gliedmaßen als der ganzen Körper, ohne klare Absicht, sichtliche Veranlassung und bestimmten Erfolg, und eine jede von den entsprechenden Mienen begleitet sehen, daß die Anstrengungen des Kampfes, Kraft des Angriffs wie des Widerstands, Siegeslust wie Flucht und Ermattung, Kühnheit und Glück, wie Furcht, Angst und Entsetzen, Lüsternheit und Liebe wie Zorn und Abscheu nicht nur in Andeutungen, sondern mit der hinreißenden Gewalt des wirklichen Lebens vor uns stehen, so ergibt es sich von selbst, daß dem wirklichen Leben entnommene Gegenstände, ganz naturgemäße Handlungen und Begebenheiten, gleichviel ob sie uns die heilige oder die profane Geschichte und Dichtkunst mittheilen, von Rubens in unübertrefflicher Vollkommenheit dargestellt werden konnten.

Die dem wirklichen Leben entlehnten Darstellungen, namentlich die großen Jagdbilder, in denen seine Phantasie sich glänzend bewährte, sollen weiter unten besprochen werden. Hier, wo wir ihn als Historienmaler zu erkennen haben, folgen wir ihm zunächst auf das höher gelegene Gebiet menschlicher Kampf- und Schlachtscenen, wo sich das Interesse zugleich theilt und steigert, und wo seine Ueberlegenheit im Ausdruck der Handlung im hellsten Lichte erscheint. Ich nenne zuerst von allen hierher gehörigen Bildern die Amazonenschlacht, ein Werk, das ganz allein seinen Urheber unter die größten Künstler aller Zeiten gestellt haben würde. Es war für einen Herrn van der Geest gemalt und ist mit der Düsseldorfer Galerie nach

Amazonenschlacht.

SIMSON UND DELILA

München und in die Pinakothek gekommen. Die dar- 2. Zeitr.
gestellte Kampfscene findet auf einer einbogigen Brücke über den Fluß Thermodon statt. Eine Amazone wird vom Pferde gerissen, eine andere von dem ihrigen geschleift; zwei andere stürzen kopfüber mit ihren Rossen in den Fluß und eine dritte durchbohrt noch sich umsehend im Herabsetzen von der Brücke mit der Lanze ihren Verfolger; wieder andere suchen sich schwimmend zu retten, und noch andere liegen getödtet und entkleidet am steil abfallenden Ufer; selbst die Pferde nehmen mit ihrem Gebiß thätigen Antheil am erbitterten Kampfe, der in Einen Moment zusammengedrängt in aller Klarheit der Entscheidung und allem Feuer der aufs höchste gesteigerten Leidenschaft, vor unsern Augen vorübergeführt wird.

Ebenso groß und unübertroffen ist Rubens in dem Bilde von der Gefangennehmung Simsons, gleichfalls in der Pinakothek zu München.*) Hier ist kein Zweifel über Simson.
den Ausgang des Kampfes! Der Ueberfall ist vollkommen gelungen; vergeblich ist der gewaltige Kraftaufwand und Widerstand des Helden, und die siegreiche Schadenfreude der verschmitzten Buhlerin spricht ihm in doppelter Beziehung sein Urtheil. Jede Stellung, jedes Glied, jeder Muskel und jede Miene spricht; wir sind Augenzeugen der Handlung und zwar im entscheidenden Momente, welcher Anfang und Ende in sich schließt.**)

In fast gleicher Stärke versetzt uns das berühmte und herrliche Bild von der Kreuzabnahme in Antwerpen un- Kreuzabnahme.
mittelbar in die Handlung. Die Nägel sind ausgezogen; der Körper des Heilandes ist vom Holz abgelöst und wird mit Hülfe eines untergelegten Tuches herabgelassen. Die

*) Siehe die beiliegende Abbildung III.

**) Gestochen von Matham, von V. Green; lith. von F. Piloty.

2. Zeitr. auf den obersten Sprossen der Leitern stehenden Männer, die die Arme frei gemacht, halten nun das Tuch, Einer sogar mit den Zähnen, und die Arme; Johannes nimmt mit vorgeschobenem Leib, den rechten Fuß auf die unterste Sprosse einer Leiter gestemmt, die ganze Last des sanft herabgleitenden Leichnams; nur Joseph von Arimathia unterstützt den rechten Arm und Nicodemus, der oben behülflich gewesen, steigt die Leiter herab, um Johannes beizustehen. Neben dieser gewissermaßen rein äußerlichen, aber von Mitgefühl und Liebe sichtlich durchwärmten Thätigkeit gibt uns das Bild zugleich die nur innerliche Theilnahme der Frauen; ängstlich, als könnte sie damit den Fall verhüten, hebt die Mutter die Hand und das thränenschwere Antlitz empor; tief ergriffen umfaßt Magdalena die Füße, die sie einst gesalbt, und Maria Jacobi berührt wenigstens das darum geschlagene Tuch, um doch Einen Ausweg für ihr Schmerzgefühl zu haben. Der Vorgang steht Zug für Zug in Wirklichkeit vor uns.*)

In allen diesen und ähnlichen Darstellungen haben wir Ereignisse und Begebenheiten vor uns, die ohne alle übernatürlichen Mittel in voller Uebereinstimmung mit allgemeiner Erfahrung und den Gesetzen der Wirklichkeit vor sich gehen. Hier steht also dem energischen Naturalismus der Rubens'schen Auffassungsweise bei der Darstellung nichts im Wege und diese konnte ihren Gipfel erreichen. Anders zeigt sie sich, wo es ein Ereigniß gilt, dessen Erscheinung sich nicht nur nicht auf die Gesetze der Natur stützt, sondern das im geraden Widerspruch mit ihnen stattgefunden haben will und allein stattgefunden haben kann. Wunder-

*) Von diesem Bilde ist in andrer Beziehung noch einmal die Rede S. 104.

geschichten und Fabeln widersprechen mit ihrem Begriff einer naturgemäßen Erscheinung und vertragen deßhalb keine ernstlich gemeinte naturwahre Darstellung. Weit entfernt, durch eine solche an Wärme oder Glaubwürdigkeit zu gewinnen, werden sie zu einer scenischen Aufführung herabgedrückt, bei welcher die mitwirkenden Personen die gemeinten nicht sind, sondern nur sie vorstellen. Die außerordentliche, man möchte sagen täuschende Naturwahrheit, mit welcher der heil. Ignatius von Loyola auf dem großen (für die Jesuiten in Antwerpen gemalten, jetzt im Belvedere zu Wien befindlichen) Bilde zum Schrecken und Entsetzen der Umstehenden Teufel austreibt, mit derselben Sicherheit, als gält es einen Splitter auszuziehen, oder der heil. Franz (ebendaselbst) Todte erweckt, und damit die staunende Zuschauer-Menge wie mit dem Gelingen eines höchst schwierigen Experiments überrascht, läßt uns vollkommen theilnahmlos und kalt, weil der Widerspruch der Erfahrung und des wirklichen Lebens der Darstellung den Charakter einer Begebenheit nimmt und die darin auftretenden Personen nur eine übertragene Rolle spielen läßt. Der Hercules im neuen Palaste zu Madrid wird trotz seiner Bildnißfigur und der andalusischen Rosse vor seinem Siegeswagen uns die Fabelgestalt des Gottes nicht näher bringen, obschon niedriger stellen.

2. Zeitr.

Wunder des heil. Ignatius.

des heil. Franz.

Wenn in diesen und ähnlichen Fällen die dramatische Darstellungsweise unter der Herrschaft des Naturalismus zur theatralischen wird, und dadurch schon an ihrer poetischen Wirkung verliert, so wird sie davon noch mehr einbüßen da, wo der Nachdruck der Handlung gar nicht oder nur zum Theil in der materiellen Wahrheit, sondern vielmehr in ihrer höhern Bedeutung liegt. Der Tod eines Märtyrers sinkt zur bloßen Henkerscene herab, wenn uns der Künstler vornehm-

2. Zeitr. lich die Leiden des dem Tode Geweiheten oder die Anstrengungen und die Mordlust der Marterknechte als den Kern des Ereignisses zu kosten gibt, wie Rubens dies bei der Kreuzigung Petri in der Peterskirche zu Cöln, der Verbrennung des heil. Laurentius auf dem Rost in München und vielen ähnlichen Bildern gethan. Am ungeeignetsten und darum gewiß am wirkungslosesten erscheint diese naturwahre dramatische Darstellungsweise im Reiche der Gedanken, in einer übersinnlichen Welt. Der Sturz der Engel, die Höllenfahrt der Verdammten, der Kampf mit den Teufeln, die Auferstehung und Himmelfahrt der Gerechten u. s. w. verlieren unter der Versinnlichung des Vorgangs alle geistige Bedeutung. Ist es in solcher Darstellung ein Kampf wie der auf dem Schlachtfeld oder im Wirthshaus, wo die Leidenschaften regieren, wo Körperstärke, Geschicklichkeit, Gewandtheit den Ausschlag geben, so fehlt uns dafür bei den genannten Aufgaben die Unterlage der Wirklichkeit; und zugleich läßt uns die körperlich wahre Darstellung nicht die Schilderung von Seelenzuständen darin vermuthen. Sehe ich, wie die Seligen unter großen Anstrengungen ihrer Schutzengel oder Schutzheiligen in den Himmel gehoben oder gezogen werden, und seh' ich obendrein diese Seligen mit aller Fülle des irdisches Fleisches begabt, so habe ich einen nur äußerlichen, sinnlichen Vorgang vor mir, bei welchem das Bewußtsein oder der Ausdruck der Seligkeit zur Nebensache geworden, oder gar nicht vorhanden ist. Wir sehen also auch hier wieder die Kraft der dramatischen Darstellung nutzlos verschwendet, weil sie sich bei einem rein idealen Gegenstand von einer realistischen Auffassungsweise hat bestimmen lassen.

Kreuzigung Petri rc.

Nicht sowohl nutzlos, als vielmehr schädlich erweist

sie sich aber bei Gegenständen bedenklicher Art. Ru- 2. Zeitr.
bens erging sich gern in der Schilderung üppiger und
schlüpfriger Scenen, und hier überschritt er, zumal bei dem Erotische
Nachdruck, den er auf eine naturwahre, derbe Körperhaf- Scenen.
tigkeit legte, sehr häufig die Grenzen des Erlaubten. Wollte man ihm auch bei der Venus und dem Mars, bei Waldnymphen und Satyrn Einiges nachsehen, so ist doch bei biblischen Gegenständen das Hervorsuchen des Sinnenreizes unangemessen und verletzend, wie z. B. bei seinem Lot auf der Flucht aus Sodom (im Schloß zu Blenheim), wo er uns zwischen dem bethörten und berauschten Greis und seinen manndurstigen Töchtern einen Auftritt mit ansehen läßt, vor welchem der Vorhang lang gefallen sein mußte. Und dennoch hat er diese Scene mit leichten Veränderungen öfter gemalt. Ebenso hatte er eine Vorliebe für die Geschichte der keuschen Susanna im Bade; soviel wir aber auch Bearbeitungen derselben von ihm haben, bei keiner tritt uns die Tugendhaftigkeit Susanna's als das Motiv der Darstellung entgegen, sondern vielmehr die Lüsternheit der Alten und die Ursache ihrer Erregung. Am weitesten geht darin das für die keusche Frau Anna Römer-Vischers in Antwerpen gemalte (1620 von Vorstermann gestochene) Bild, auf welchem Susanna, ohne alle Schönheit der Form und Bewegung, nichts ist, als ein weiblicher Körper, der die Begierde zweier alter Sünder erregt, davon der Eine ihr das schützende Tuch, das sie zwischen die Schenkel geklemmt, abziehen, der Andere abschmeicheln will, während sie sich nach uns umsieht, als wollte sie fragen: „Geb' ich mir nicht recht viel Mühe mit dem Schutze meiner Unschuld?" Hier kommt offenbar bei der täuschend wahren Schilderung der Sünde die Tugend zu kurz.

2. Zeitr. Den übelsten Gebrauch jedoch von seiner staunenerregenden dramatischen Kraft macht Rubens bei den Darstellungen des Schrecklichen, Gräßlichen und Entsetzlichen. Noch hatte kein Lessing mit der Schärfe des Verstandes die Scheidelinie gezogen zwischen Dichtkunst und Malerei und erhärtet, daß nicht alles was jener erlaubt ist, die ihre Bilder nur vor die Einbildungskraft, nicht vor die Sinne stellt, und durch ein nachfolgendes Wort den Eindruck des vorausgeschickten schwächen oder gar aufheben kann, auch der bildenden Kunst frei steht, deren Gestalten und Mienen klar umschrieben und unwandelbar unmittelbar und immerfort auf uns wirken. Vielleicht, daß das Wort der Mäßigung, selbst in der durch die Gräuelscenen des (dreißigjährigen) Kriegs gegen das Gräßliche etwas abgehärteten Zeit einen Einfluß auf den Künstler ausgeübt und seiner Maßlosigkeit eine Schranke gesetzt hätte. Schaudererregend ist seine Ausmalung der Höllenplagen, wie Schlangen, Drachen, Teufel, Ungeheuer und Ungestalten aller Art und Farbe über die der Verdammniß verfallenen Menschen, besonders über die Weiber herfallen, sie zerkratzen, zerbeißen, zerfleischen, durchbohren und verbrennen. Allein hinter dem Spiel dieser grauenhaften Phantasie steht keine Wirklichkeit, keine Möglichkeit. Wo dagegen eine Gräuelthat aus der Geschichte mit derselben drastischen Wahrheit vorgetragen wird; wenn uns Rubens z. B. in seinem Bilde

Kindermord. des bethlehemitischen Kindermords in der Pinakothek zu München den zur Raserei gewordenen Schmerz der Mutterliebe zeigt, wie eine Mutter mit der Wuth einer gereizten Tigerin dem Mörder ihres Kindes die Augen auskratzt, eine andere zur Abwehr in die Schneide des gezückten Dolches greift und sich die Hand durchschneidet, eine

dritte wie eine Hyäne in den Arm des Verfolgers beißt, 2. Zeitr.
eine vierte im blassen Wahnsinn die blutende Leiche ihres Kindes herzt und küßt, wie die ganze Scene haarsträubender Grausamkeit in den scheußlichsten Zügen, ohne die leiseste Milderung durch irgend ein Mittel der Kunst, vielmehr mit der höchsten Steigerung der Leidenschaften ins Bestialische uns vorgeführt wird, so müssen wir erkennen, daß hier die Kunst ihre Aufgabe verkannt, daß sie zwar anstaunenswerthe, unbegreifliche Kräfte entwickelt, aber ihre Grenzen weit überschritten habe.*) — Soll ich noch ein Holofernes.
Bild der Art anführen, so ist es das vom Tode des Holofernes, ehedem in der Galerie von Salzdahlum, wo Judith dem krampfhaft sich streckenden Assyrer mit einem Hackmesser langsam den Kopf abschneidet, mit einer Ruhe und Kaltblütigkeit, welche gegen die unter der Marter des kalten Eisens gräßlich verzerrten Züge und verdrehten Augen des Ermordeten einen Entsetzen erregenden Contrast bildet.

Gegen das Uebergewicht einer solchen energisch-natür- Stimmung.
lichen Darstellweise, wie wir sie in verschiedenen Richtungen und Abstufungen verfolgt, legte Rubens gern eines der obengenannten poetischen Hülfsmittel in die andere Wagschale. Eines der wirksamsten, über das er zugleich mit voller Freiheit und Meisterschaft gebot, ist die höhere Stimmung, die ein Gemälde durch Licht und Farbe erhalten kann. Durch seine außerordentliche Heiterkeit und Frische des Farbentons bringt uns ein Gemälde wie das des Venusfestes in Wien in eine so fröhliche, mitgenießende Bewegung, daß wir die Züge aus dem niedern Leben, die Rubens eingemischt, milder ansehen und wirkliche

*) S. die beiliegende Abbildung einer Scene aus diesem Gemälde.

2. Zeitr. Unarten vielleicht gar nicht bemerken. Die tiefe, ernste, tragische und stets vollkommen harmonische Stimmung der Farben in allen Schilderungen von Gräuelscenen entrückt diese doch einigermaßen der Wirklichkeit, welcher solche Stimmungen nicht eigen sind; ein Lichtglanz aber, wie er über die Auferstehung der Frommen (in München) verbreitet ist, gibt uns sogleich ein so volles Genügen, daß wir auf die materiellen Anstrengungen der Seligen für ihre Himmelfahrt gar nicht achten.

Gelingt es nun Rubens schon bei widerstrebenden Stoffen, den ungünstigen Eindruck seiner naturalistischen Auffassungsweise durch das Mittel von Farbe und Licht zu schwächen, so muß der Erfolg ein doppelt günstiger sein, wo der Gegenstand und seine Behandlung in theilweiser oder in voller Uebereinstimmung stehen. Und so ist es in der That und zwar um so nachdrücklicher, als Rubens es verstand, jedem Gegenstand seine passende Färbung, seine ganz besonders entsprechende Stimmung zu geben, so daß man schon von weitem das Feierliche vom nur Ernsten, das Heitere vom Lustigen und vom Festlichen, das Rührende vom Tragischen am bloßen Farbenton unterscheidet und Schrecken und Gräul schon von fern daran erkennt, so wie Anmuth und beglückenden Liebreiz. Wollte man Beispiele aufführen, so müßte man seine Werke, eines nach dem andern nennen. Dennoch darf eines vor allen genannt werden, weil es sich durch die höchste Vollkommenheit der hier gerühmten Gabe auszeichnet: das ist das mehrerwähnte Bild vom heil. Ildefonso in Wien, das durch die Wärme seiner Farben und durch den darüber ausgegossenen sonnigen Lichtschimmer schon lange ehe man sich ihm naht und die Einzelheiten erkennt, den Eindruck eines in allen Be-

ziehungen hochbeglückten und überdies durch Festesfreude noch höher gehobenen Daseins gibt. 2. Zeitr.

Zu den Mitteln, durch welche, wie oben gesagt, die bildende Kunst ihren größern oder geringern Antheil an poetischer Auffassung bethätiget, gehört ferner die Weise des Ausdrucks, das allgemeine Gehaben und Sichgebahren der Gestalten, das was man in der Dichtkunst die „Sprache" zu nennen pflegt. Ausdrucksweise. Diese Ausdrucksweise, die vornehmlich in der Bewegung der Gestalten und Glieder liegt, kann ganz ungesucht natürlich, sie kann über das Gewöhnliche gehoben und gesteigert, oder auch unter dieses Maß in eine niedere Sphäre herabgezogen sein. Offenbar wird auch hier zunächst der Gegenstand bestimmend wirken, da eine Bacchantin nicht wohl in der Haltung einer Prinzessin, ein Heiliger nicht im Tänzerschritt auftreten kann. Allein die Auffassungsweise übt zugleich ihren bestimmenden Einfluß; der Realismus oder Naturalismus verträgt nicht dieselbe Tonhöhe des Ausdrucks, als der Idealismus, wie der Prosa nicht alle Wendungen und Erhebungen der Poesie gestattet sind. Eine glückliche Uebereinstimmung des Gegenstandes, der Auffassung und der Ausdrucksweise gehört zu den Vorbedingungen eines guten Erfolgs; und darum vermissen wir ihn häufig bei den Werken von Rubens. Wo er heiteres, harmloses Leben, fröhlichen Sinnengenuß schildert, wie im Liebesgarten zu Dresden, in den Kindern, die den schweren Fruchtkranz schleppen, und in den schlafenden Nymphen zu München, selbst noch (einige Ungezogenheiten abgerechnet) in dem Fest der Venus mit der lieblichen Amoretten-Schaar zu Wien u. s. w.; ferner wo er rein menschliche Gefühle der Reue und des Vertrauens, der Güte und

des Wohlwollens ausdrücken will, wie in Christus mit den reuigen Sündern in *München*, trifft er, von seinem Sinn für einfache Wahrheit geleitet, durch keinen Nebengedanken gestört, fast immer den rechten Ton. Dasselbe gelingt ihm in der Regel bei solchen religiösen Gegenständen, die eines kirchlichen Glaubens-Apparates nicht bedürfen, oder wenigstens eine rein menschliche Auffassungsweise zulassen. Das sind vor allen Dingen die Schilderungen des Familienlebens Christi und seiner Aeltern. Rubens hat viele „heilige Familien" gemalt, und wo es ihm sichtlich auf nichts anderes ankam, als auf die Darstellung der Mutterlust, des ehelichen und häuslichen Glücks u. s. w., ist seine Kunst gewinnend und fesselnd. Zu den anmuthigen Gemälden der Art gehört die Erziehung der heil. Jungfrau im Museum zu *Antwerpen*; das Christkind mit dem kleinen Johannes im Freien, im Museum zu *Berliu*; die heiligen Familien (des Joseph und des Zacharias) im Belvedere zu *Wien* u. s. w. Auch die Anbetung der Hirten, für Petr. Venius gemalt (davon ich nur den von Vorstermann 1620 gefertigten Kupferstich kenne) gehört durch seine durch und durch naive Behandlung des Gegenstandes hierher. Maria zeigt den herzutretenden Hirten, namentlich einer alten Bauersfrau, das neugeborne Kind, und diese guten Menschen haben und zeigen die allerherzlichste Freude daran, wie sie sie an irgend einem andern neuen Erdenbürger zeigen würden; denn die kleine Zuthat einer idealen Welt, die drei Engelsköpfchen, die wie Spinnen aus dem Hüttenwinkel vorsehen, werden von Niemand bemerkt. — Das reizvollste aber aller dieser Bilder, die man biblische Idyllen nennen könnte, ist unstreitig die Heimkehr der heiligen Familie aus Aegypten in der Galerie zu *Blenheim*

R. Petzsch sc.

DIE HEIMKEHR AUS AEGYPTEN.

(ebenfalls 1620 von Vorstermann gestochen). Der Christusknabe, etwa 5—6 Jahr alt, schreitet tapfer an der Hand seiner leicht aufgeschürzten, mit einem ländlichen Strohhut gegen den Sonnenbrand geschützten Mutter daher, während Joseph achtsam den Esel führt. Eine Gruppe Palmen hinter ihnen bezeichnet das Land, durch welches die Reisenden gehen. In diesem Bilde ist kein Zug und keine Bewegung ohne inneres wie äußeres Leben, ohne vollkommene Wahrheit des Ausdrucks, weil auch nicht der leiseste Versuch gemacht ist von der einfach natürlichen Auffassung des Gegenstandes abzuweichen.*) 2. Beitr.

So wie aber Rubens seinem Stoff eine religiöse Färbung geben, sobald er göttliche Würde, Heiligkeit und himmlische Seligkeit, oder fromme Demuth, andächtige Begeisterung, Seelenzerknirschung u. s. w. darstellen will, da fehlt ihm die Quelle und das Maß der Wahrheit, die Innerlichkeit und Unmittelbarkeit. Der Glaube, den er bekennt, ist der Reflexion und der künstlichen Erzeugung verfallen; ohne natürliche Lebenswärme und darum ohne belebende Kraft nach außen, ringt er nach einem wirksamen Ausdruck, für dessen Steigerung kein Gefühl der Wahrheit eine Grenze setzt; und so verfällt der Künstler in ein falsches Pathos, in einen unglaubwürdigen Jammer, in heftige Declamationen und Gesticulationen, in Körper- und Kopfverdrehungen, hinter denen keine Spur einer wahren Empfindung als Bewegungsgrund steht. Mit all seiner Kraft dramatischer Darstellung kann Rubens diesen seinen Kirchenbildern kein Leben, mit aller, selbst täuschenden Naturwahrheit keinen Glauben verschaffen, und trotz der ver-

*) S. die beiliegende Abbildung V.

2. Zeitr. zehnfachten Stärke des Ausdrucks uns nicht zum Mitgefühl hinreißen. Man sehe in Wien die Hände ringende Magdalena, die mit den Füßen ihr Schmuckkästchen von sich stößt! Das ist eine betrogene, keine büßende Sünderin, oder sie spielt Komödie! Die hoch sich brüstenden Apostel in der Pinakothek zu München sind Bühnenheilige; die Anbetung, mit welcher auf dem großen Bild der Vermählung der heil. Katharina in der Augustinerkirche zu Antwerpen gegen die Madonna auf dem steinernen Postament Sturm gelaufen wird, entbehrt des letzten Schimmers einer religiösen Empfindung, und die Demuth der heil. Katharina, mit welcher sie die Hände des Kindes küßt, ist die widerlichste, süßlichste Affectation. Aus der Himmelfahrt Mariä, diesem von der alten Kunst mit so großer Liebe und Würde behandelten Sinnbild der Seelen-Unsterblichkeit, hat Rubens, so oft er sie auch gemalt, nie etwas anders zu machen gewußt, als ein ungeheures Himmelsspectakel, wobei die Gebenedeite in unglaublichen Verdrehungen und Verrenkungen durch die Wolken und durch eine unzählige Schaar von Engeln emporfährt. Das Aeußerste aber dieser Bühnenkünste hat er in einer heil. Katharina erreicht, welche — das gezückte Schwert in der Linken, den linken Fuß auf das Rad gesetzt, den mit einem fliegenden Schleier bedeckten Kopf herausfordernd zurückgeworfen, nicht mit einem nur theatralischen, sondern einem Tänzer-Pathos — ihre Stelle unter den Heiligen (ich glaube in der Jesuitenkirche zu Antwerpen) einnimmt.*)

Die Nichtigkeit dieser religiösen Begeisterung zeigt sich am unverholensten bei Rubens, wo sie sich des Dogmas

*) Die beigegebene Abbildung VI. ist nach einer Originalradierung von Rubens gestochen.

P. P. Rubens pinx.

S. CATHARINA.

bemächtigt, oder gar für dasselbe in den Kampf geht, wie auf dem großen Gemälde von der Transsubstantiation (wovon ich indeß nur den dem Prädicanten-General Meichsner 1643 gewidmeten Stich von Snyers kenne). Päpste, Cardinäle und Bischöfe in großem Pomp, und mit hochaufspreizenden Geberden und der Sicherheit vornehmer Standesüberhebung sind um einen Altar versammelt, auf welchem eine Monstranz steht. Nur Einer der Versammelten läßt sich herab, mit der Brille auf der Nase theologische Beweisstellen in einem Buche aufzusuchen. Ueber dem Altar schwebt eine Taube unter Wolken, in welchen die Halbfigur eines greisen Gott-Vaters zum Vorschein kommt, umgeben von Engelkindern, welche große Folianten halten mit Bibelstellen für die verherrlichte Lehre, wie z. B. „Hoc est corpus" 2c. Die Unterschrift des Bildes macht uns auf seine eigentliche, polemische Bedeutung aufmerksam. Sie heißt: 2. Zeitr. Transsubstantiation.

Christus in hac mensa simul est conviva cibusque
Ut sua coniungat membra reapse sibi.
Mugiat oppositum Calvinus. Rugiet olim
In vituli mortem mysticus ille leo.

Die willkommenste Gelegenheit zu dergleichen pomphaften Darstellungen fand Rubens in dem in den Niederlanden und am Rhein vielbeliebten Gegenstand der Anbetung der Könige. Denn schon längst hatten sie aufgehört, Magier und Weise zu sein, und Rubens bekleidete sie nur mit noch größerer Pracht und Herrlichkeit, als seine Vorgänger gethan. Wo aber sollte vor dem Glanz von Silber und Gold, den Sammt- und Seidenstoffen, den Pferden, Hunden und Kameelen, den Mohren, Rittern und Reisigen noch die Erinnerung an die kirchliche Bedeutung des Neugebornen Platz finden? Anbetung der Könige.

2. Zeitr. Wenn nun Rubens auch bei Darstellungen aus der Zeitgeschichte, z. B. „der Glückseligkeit Frankreichs unter der Regentschaft der Maria von Medicis“ mit allem Aufwand von Entzücken der Götter und Menschen der Wahrheit nicht näher kommt, als bei seinen theologischen und Wunder-Bildern, so hat das unfehlbar dieselbe Ursache: er wußte und glaubte von dem Einen so viel wie von dem Andern.

Aber Rubens steigerte nicht allein seine Ausdruckweise über das gewöhnliche und natürliche Maß, sondern er ging auch gelegentlich mit ihr unter dasselbe herab, und sehr tief herab. Vornehmlich that er dies bei der Darstellung gräßlicher Schmerzen und roher Leidenschaften, vor allem bei niedriger Sinnenlust und deren Folgen. Hier wird es genügen an ein einziges Bild zu erinnern, das als Symbol für alle gelten kann, um so mehr, als er es in mannichfachen Variationen wiederholt hat.

Bacchanal. Wir brauchen uns ein Bacchusfest nicht gerade in der Sprache des Sophokles auszumalen, um seine Schönheit und sinnlich-religiöse Weihe zu empfinden; wo aber soll die Verbindung mit dem Mythus und Cultus der alten Welt gefunden werden, wenn wir ein Bacchanal vor uns sehen, wie das von Rubens in der Pinakothek zu München, wo ein dickwanstiger, nackter, ganz betrunkener Alter, mühsam von zwei scheußlichen, gleichfalls berauschten und unbekleideten halbmenschlichen Geschöpfen taumelnd weiter geführt wird, und ein zur vollsten Besinnungslosigkeit und zum Blödsinn besoffenes, ebenfalls nacktes Weibstück zusammengebrochen am Boden liegt, ein Paar saugende Satyrkinder an den hängenden, schwammigen Brüsten!*)

*) S. die beiliegende Abbildung VII.

P. P. Rubens pinx

BACCHANAL.

Damit war ein ohnehin nicht hochgelegner Gegenstand, den 2. Zeitr.
aber die Kunst von jeher zu verklären gesucht, in den schmutzigsten Winkel einer Antwerpner Kirmeß gezogen. Der Mißgriff aber ist erklärlich. Hatte Rubens seine Götter, um sie recht natürlich erscheinen zu lassen, zu Menschen gemacht, so rückte er diese nun aus derselben Ursach in die unterste Stufe, wo ihnen die Natürlichkeit noch durch kein Mittel der Bildung vermindert oder nur angerührt worden.

Diese Art der Uebertragung eines Gegenstandes aus einem höhern Kreise der Anschauung in einen niedern, welche unter dem Namen der Parodie oder Travestie in der modernen Dichtkunst Platz genommen, wurde von Rubens nicht immer zu diesem Aeußersten getrieben. Sie nimmt zuweilen das Gepräge eines scherzhaften Vortrags an, wie bei der Entdeckung des Achilles unter den Töch- Achilles.
tern des Lykomedes (bei Abr. Hume in London; gestochen von C. Vischer u. A.), wo der Held im modernen Weiberrock eine ungemein lächerliche Figur macht, die Ulysses mit seinem pfiffigen Gesicht alttestamentlicher Abkunft leicht durchschauen konnte.

Es kann nicht überraschen, daß Rubens auch kirchlich-religiöse Aufgaben, deren ursprüngliche Bedeutung aus dem Bewußtsein der Gläubigen so gut wie verschwunden war, unter demselben Gesichtpunkt sah, daß er die Verhältnisse der Heiligen unter dem Einfluß der allgemeinen Verwelt- Madonna von S. Ildefonso.
lichung der Religion in rein weltliche übertragen konnte. Statt vieler hierher gehöriger Bilder will ich nur eines nennen, das mir zugleich als das sprechendste, aber auch als das naivste, liebenswürdigste und schönste Beispiel dieser Gattung erscheint: die oft genannte Madonna von San

2. Zeitr. Ildefonso in Wien. Die Himmelskönigin ist hier vor allem Königin und hält sich an das Vorbild ihrer königlichen Schwestern auf Erden. Umgeben von einem Kranz von heiligen Frauen, den reizendsten Hofdamen, die je ein Königspalast gesehen, neigt sie sich mit huldreicher Gnadenbezeigung herab zu St. Ildefonsus, der mit dem sorgfältigsten Anstand an den Stufen des Thrones ins Knie gesunken, und übergibt ihm das Ordensgewand. Es herrscht in dieser Darstellung eine Verschmelzung von natürlicher Anmuth und fürstlicher Etikette, daß wir am Hofe von Windsor oder von Mantua zu sein glauben könnten, schwebte nicht in himmlischem Lichtglanz ein Chor von Engelskindern über der Scene und entrückte sie der wirklichen Welt.

Man sieht wohl, daß Rubens ungeachtet aller Schönheiten des Bildes damit nicht nur unter die kirchlich-religiöse Aufgabe herabgegangen, sondern auch durch Vermischung von zweierlei Auffassungsweisen der Einheit der Darstellung zu nahe getreten ist. Inzwischen sollte ihn die Vermengung von Prosa und Poesie, von Naturalismus und Idealismus zu noch größern Verirrungen führen, zu der Verwebung symbolischer und allegorischer Gestalten mit naturwahren Vorstellungen und Formen. Es nimmt sich allerdings schon ziemlich barock aus, wenn über einer Anzahl Menschen, die sich in Tracht, Form und Geberde nicht im mindesten von denen unterscheiden, die wir auf Markt und Straße, in Tempeln und Wohnungen zu sehen gewohnt sind, Engelchen schweben und flattern, wie sie denn doch nur einer blos gedachten Welt angehören, und obendrein so leiblich wahr, als wären sie von dieser Welt, blos weil uns jene Menschen die

Geburt Christi, den Tod oder die Verherrlichung irgend eines Heiligen aufführen; allein geradezu lächerlich und im höchsten Grade abgeschmackt ist es, an Haupt- und Staatsactionen, die mit allem Pomp und aller Etikette ausgeführt werden, an Spazierfahrten, Visitten, Audienzen hoher und höchster Herrschaften mythologische oder allegorische Figuren als Mitspieler Theil nehmen zu lassen. Ich erinnere nur an die Allianz des Königs Ferdinand mit Carl Ferdinand von Spanien bei Nördlingen 1634, im Belvedere zu Wien, wobei Neid und Zwietracht, Eintracht und Frieden an dem Gebälk über den Paciscenten halten oder rütteln; oder an die Vermählung von Maria v. Medicis mit Heinrich IV. von Frankreich, wobei ein ganz unbekleideter junger Mensch von etwa 15 Jahren als Hymen die lange Schleppe des weißen Atlaskleides der Königsbraut trägt. Die sämmtlichen Darstellungen aus der Geschichte der Maria Medicis im Louvre zu Paris (einzelne Skizzen in München), andere aus der Geschichte Carls V. und Ferdinands von Spanien, desgleichen die Verherrlichung Jacobs I. von England im großen Saale zu White-Hall in London gehören mit so vielen ähnlichen in diese Classe ärgster Unerquicklichkeiten, bei denen die Handlung durch die eingeführten Fabel- und Phantasiegestalten zur Lüge wird und diese durch die Naturwahrheit der Darstellung um ihren mythologischen und poetischen Charakter kommen, das Ganze somit als Komödie, Farce und Maskerade erscheint.

2. Zeitr.

Allegorien.

Uebrigens dürfen wir nicht verkennen, daß diese Verirrungen in einem alten Recht der Kunst ihren Grund haben, in dem Recht, Gedanken, wie sie in der Regel nur die Sprache des Wortes ausdrückt, mit bezeichnenden Figuren in Bildern auszusprechen. Sollen wir sehen, wie

2. Zeitr. der Xanthus dem Achilleus Leichen entgegentreibt, so thut es eine männliche Göttergestalt; seinen Cäsar begrüßt Rom als eine mauergekrönte Frau u. s. w.; allein die Kunst sorgt durch Formengebung und Darstellung dafür, daß wir im Reiche des Gedankens bleiben. A. Dürer freilich individualisiert und naturalisiert seine „Melancholie" zur Nürnbergerin, und seine Engel leben mit der Zimmermannsfamilie auf dem vertrautesten Fuße, allein seine etwas abstracte Farbe und seine schneidige Zeichnung ziehen noch einen tiefen Graben gegen die Wirklichkeit, nicht gerechnet, daß die Gesammtbildung der Zeit, in welcher er lebte, solche Darstellungen als Aeußerungen der Naivetät erscheinen läßt. Bei Rubens hat das Allegorisieren diesen Rückhalt nicht mehr. Die poetische Kraft darin wird erstickt durch die prosaische Wirklichkeit, mit der sie sich verbindet. Dessenungeachtet bleiben derartige Bilder von Rubens Zeugnisse poetischer Regungen und Bestrebungen und Merkmale der Zeit im Allgemeinen, welche zu den glänzenden Eigenschaften eines Künstlers auch die Gelehrsamkeit, die Herrschaft über die mythologische und allegorische Bildersprache zählte.

Zu den mit Allegorien durchzogenen geschichtlichen Bildern kommen auch noch einige rein allegorische Darstellungen, wie der Triumph der christlichen Religion im Louvre zu Paris, eine colossale weibliche Figur mit einem Kelch, darüber die Hostie schwebt, ein Engel mit dem Kreuz daneben; der Triumph der katholischen Kirche durch die Eucharistie, bei den Carmelitern zu Antwerpen; der Sieg des Christenthums über das Heidenthum, welchen ein von der Hostie auf die Heidenaltäre fallender Lichtstrahl erringt und dergl. nüchterne und lebenlose Demonstrationen,

mehr. Ein wenig mehr Wärme, aber nicht mehr Ge- 2. Zeitr.
schmack zeigte Rubens in allegorischen Bildern allgemein poetischen Inhalts, deren einige in der Pinakothek zu München sind, z. B. der Ritter, der die Trunkenheit überwunden hat und den Genius des Ruhmes umarmt; oder das friedliche und glückliche Menschenleben, von Minerva gegen Mars und die Folgen des Kriegs in Schutz genommen. Die Segnungen des Friedens, dargestellt durch eine Frau, die aus ihrer Brust einem Kinde Milch in den Mund spritzt, und durch einen Satyr mit einem Füllhorn voll Früchte, geschützt von Weisheit und Tapferkeit, in der National-Galery zu London. Der triumphierende Krieger mit Schild und Dolch auf Leichen sitzend, neben ihm Bellona mit dem Blitz und Victoria, die ihm mit dem Lorbeer krönt, ist ein kleines Bild im Belvedere zu Wien. Das geschmackloseste dieser allegorischen Gemälde ist aber doch wohl jenes am Schluß der Geschichte der Maria von Medicis, auf welchem die Zeit die enthüllte Wahrheit zum Himmel trägt, wo die Versöhnung zwischen Mutter und Sohn zu Stande kommt. Wenn es schon dem höhern Styl schwer fallen sollte, solche Gegenstände einigermaßen genießbar zu machen, so können sie bei rein naturalistischer Behandlung sich durchaus nicht anders ausnehmen, als die sogenannte toll gewordene Prosa.

Poetische Conceptionen, bei welchen ein leitender Gedanke einem Gemälde oder einer ganzen Bilderfolge zu Grunde lag, finden sich bei Rubens nur wenige. Ich glaube man kann dahin das bereits erwähnte schöne Bild in der Münchner Pinakothek zählen, Christus nach erlittenem Kreuzestod als Trost reuiger Sünder, als deren Repräsentanten Magdalena, Petrus, David und der be-

Christus und die Sünder.

2. Zeitr. gnadigte Schächer gewählt sind. Ohne den übrigens leicht verständlichen, obschon eigenthümlichen und neuen Gedanken dürfte die Zusammenstellung sich schwer erklären lassen. Entschiedener indeß vom Gedanken belebt und, wenn der

Kreuzabnahme. Ausdruck gestattet ist, witzig poetisch ist die Anordnung des großen Altarwerkes, das sich gegenwärtig im Dom zu Antwerpen befindet. Es ist ursprünglich für die Schützengesellschaft zu Antwerpen gemalt. Rubens, so wird erzählt,*) hatte sich nach seiner Rückkehr aus Italien 1610 von der Schützengilde zu Antwerpen eine Baustelle zu einem Wohnhaus für sich gekauft, gerieth aber wegen einer aufzurichtenden Mauer, oder eines Fensters darin mit der Gesellschaft in Streit, den er beilegte durch das Versprechen, ihnen ein Bild zu malen für ihre Capelle. Da St. Christophorus ihr Patron war, wählten sie dessen Verherrlichung zum Gegenstand des Gemäldes. Rubens malte nun ein großes Altarwerk nach dem System der alten Altarschreine. Auf der Außenseite steht riesengroß der heilige Christophorus, das heilige Kind auf seinen Schultern. Geöffnet zeigt das Altarwerk auf den Innenseiten der Flügel die Heimsuchung und Simeon im Tempel, und auf dem Mittelbild die Kreuzabnahme. Man erkennt leicht den Gedankengang, welchen Rubens genommen. Ihm war Christophorus, was sein Name ausspricht, der Träger Christi. Diese Deutung erlaubte ihm ein freies Gedankenspiel, eine weitere Anwendung des Namens, dessen Verherrlichung er übernommen hatte. Trägerin Christi war auch die Mutter, als sie das beseligende Geheimniß zu ihrer Freundin Elisabeth brachte; Träger Christi war auch

*) Und neuerdings urkundlich beglaubigt in den „Lettres inédites de P. P. Rubens publ. par E. Gachet, Bruxelles 1840.

Simeon im Tempel, als er — das Kind in seinen Hän- 2. Zeitr.
den — entzückt ausrief: „Nun mag ich in Frieden fahren; denn meine Augen haben den Heiland gesehen!" Träger Christi endlich waren die treuen Freunde des Erlösers, die den heiligen Leichnam vom Kreuze lösten, um ihn zur Grabesstätte zu bringen.

Der Gedanke liest sich hier mit Leichtigkeit heraus und seine Wahrheit bedarf keiner Ueberredungskünste. Weniger glücklich ist Rubens, sobald er sich in das eigentlich theologische oder Glaubensgebiet versteigt, wie bei den Allegorien so bei seinen symbolischen Bildern. Bei den Franziscanern in Gent und bei den Dominicanern in Antwerpen sind zwei Gemälde ungefähr des gleichen Inhalts: Christus in den Wolken schleudert gleich einem Jupiter Blitze aus seiner Hand, um die sündige Welt zu vernichten; aber Maria fällt ihm fürbittend in den Arm, indem sie zugleich auf die Brüste zeigt, die ihn als Kind genährt, Franciscus (in Antwerpen Dominicus mit ihm) hält schützend sein Kleid über die Erdkugel und fleht um Erbarmen für die Kinder. Solche nur gemachte Gedanken von einem weltvernichtenden Christus können keinen Eindruck hervorbringen, außer durch den Vortrag, den der geschickte Künstler als einen Virtuosenmantel über seine Blößen wirft.

Christus als Rächer.

Eine andre Verirrung bei seinen symbolischen Bildern kommt aus seiner Lust und Gabe zu dramatisieren. Eine Madonna auf dem Thron mit den Heiligen umher, ohne Regung und Handlung, wie die alte Kunst sie dargestellt, war ihm unerträglich, und doch hat das Bild nur in dieser Weise, die an Wirklichkeit keinen Anspruch macht, einen Sinn. In dem Augenblick, wo die Heiligen um den Thron anfangen sich zu bewegen, in Affect gerathen und zur

 Handlung schreiten, verfallen sie einem unlösbaren Widerspruch und werden sogar lächerlich. Das auffallendste Beispiel der Art ist die bereits erwähnte Vermählung der heiligen Katharina bei den Augustinern zu Antwerpen, eigentlich eine Madonna auf dem Thron mit vielen Heiligen, darunter auch Katharina. Die Scene geht auf den Stufen der Vorhalle eines Tempels vor. Die Mutter sitzt mit dem Kind auf einem steinernen Postament; Joseph steht hinter ihr. Katharina, die einen Engelknaben gleichsam als Pagen hinter sich hat, ist vor dem Kinde ins Knie gefallen, küßt ihm die Händchen und läßt sich zugleich den Trauring von ihm anstecken. Das Ereigniß bewegt Himmel und Erde. Ein Engel schüttet von oben Blumen herab auf die Gruppe; zwei nackte Kinder schleppen ein Lamm die Tempelstufen heran; der Täufer Johannes schreitet in der heftigsten Fechterbewegung mit weit ausgestreckten Armen und vorgebognem Leibe auf die äußerste Stufe vor und schreit die Kunde von der heiligen Begebenheit in die Welt hinaus; während Paulus und Petrus sich hinter die Säulen der Vorhalle zurückgezogen haben und ruhige Beobachter machen. Ganz anders benehmen sich andere Heilige unten an den Stufen des Tempels. In wilder Aufregung stürzen sie auf die Gruppe los, fallen ins Knie, fordern Andre zur Mitverehrung und Bewunderung auf u. s. w., so daß das Ganze, das uns nur den Anblick verschiedener Heiligen geben soll, den Charakter eines Vorgangs annimmt, der aber freilich unter den gegebenen Umständen und in der aufgeführten Weise unmöglich stattfinden kann. Nicht zufällig hatte deßhalb für solche symbolische Bilder die alte Kunst die strenge symmetrische Anordnung gewählt, durch welche von vornherein die Vor-

Vermählung der h. Katharina.

stellung einer wirklichen Scene fern gehalten wird. Allein Rubens folgte überhaupt in Betreff der Anordnung ganz andern Beweggründen, als den altherkömmlichen, ursprünglich der Architektur entlehnten. Wohl brachte auch er einiges Gleichgewicht in die Massen der Gruppierung; hauptsächlich aber war es ihm dabei um wirksame Gegensätze, um Anhaltpunkte für Licht- und Farbeneffecte zu thun, immer jedoch mit so wenig hervortretender Absicht, daß nur der Zufall als der Ordner des Bildes erscheint. Zuweilen freilich tritt dafür eine bestimmte Absicht um so sonderbarer hervor. In der Pinakothek von München ist ein Bild aus der Apokalypse, das Rubens für den Dom von Freising gemalt hat. Mit Adlerfittigen schwebt die Jungfrau mit dem Kind herab, getragen von dem Mond, um welchen eine Schlange sich windet, der sie den Kopf zertritt. Gott Vater über ihr; unter ihr Michael im Kampfe mit dem siebenköpfigen Drachen; Engel ringsum; nur unten zur Hölle stürzende Teufel. Die ganze große Composition ist angeordnet nach der Form vom obern Ende eines Bischofstabes, zur Anspielung auf die erzbischöfliche Würde des Bestellers.

2. Zeitr. Anordnung.

Die Jungfrau der Apokalypse.

Die Freude an allen Erscheinungen des Lebens, selbst des niedrigsten und unbedeutendsten, machte Rubens auch zum Genremaler. Auf dem Wege dahin fanden wir ihn schon weiter oben, bei der Ausdehnung der Bildnißmalerei auf Scenen aus dem Leben der Gesellschaft, sogenannten Conversationsstücken, wobei indeß das Bildniß stets der Hauptbeweggrund geblieben. Anders ist das Verhältniß, wo wir nicht mehr die Personen, sondern die Classe oder Gattung, der sie angehören, das Genre, dem Bilde seinen Charakter geben sehen, und wo mithin das Bildniß zufällig, gleichgültig, Nebensache ist. Solcher Bilder hat

Genrebilder.

2. Zeitr. Rubens manche gemalt. Eines der berühmtesten ist „der kleine Der Kessel. Kessel", (ehedem) in der Sammlung des Schamp van Aveschoot. Um den Tisch im Innern einer Meierei sitzen vier Personen, davon einer eine Pfeife anzündet, ein andrer mit der Laute den Gesang einer Frau begleitet, dabei aber seinem Nachbar den Krug reicht; links der Kessel, eine kupferne Kanne ꝛc. In sein eigentliches Element tritt Rubens freilich erst, sobald etwas geschieht, und wär es nur Tanzen, Balgen, Saufen u. s. w. Hier wo das wirkliche Leben seiner Phantasie den Spiegel vorhält, und die Rücksichtslosigkeit am Platz ist, wird sein dramatisches Talent unverwüstlich. Der Kirmeß. Beleg dafür ist die Kirmeß in der Galerie des Louvre zu Paris, ein Bild der ausgelassensten und derbsten Bauernfröhlichkeit (gestochen von Fessard); *) sodann die Soldaten vor einer Schenke, welche Bauern und Bettler mißhandeln, in der Pinakothek zu München (gestochen von v. d. Wyngaerd); dann die liederlichen Soldaten mit Mädchen und Frauen in der Schenke, und die den Ringelreigen unter der Linde tanzenden wildlustigen Gesellen mit ihren Mädchen ꝛc. Ueberall spricht aus diesen Bildern eine frische, rückhaltlose und leidenschaftliche Darstellung der gemeinen Volkslust, wie sie bald in den Niederlanden der Gegenstand vielfältiger künstlerischer Thätigkeit werden sollte.

Auch zu einer besondern Gattung Genrebilder, zu den Feuerbilder. Feuerbeleuchtungen, scheint Rubens den Anstoß gegeben zu haben. In der Dresdner Galerie ist das Bild einer alten Frau mit zwei Knaben in einer Felsenhöhle, von denen der Eine in ein Kohlenbecken bläst und damit die Scene beleuchtet.

---

*) S. die beiliegende Abbild. VIII., die eine Scene daraus gibt.

AUS [illegible]

Größer ist Rubens, sobald er eine Stufe tiefer herab- steigt, sobald er die Leidenschaften in der allernatürlichsten Gestalt zeigen kann — als Thiermaler. Sein mehr- fach gepriesenes Talent, wirkliche Vorgänge dramatisch lebendig zu schildern, kommt hier zur höchsten Geltung, in seinen großen Jagdbildern, auf denen der Kampf zwischen Menschen und reißenden Thieren, Muth, Entschlossenheit, Kampfbegier, Kraftanstrengung, Schmerz, Wuth, Ver- zweiflung und Tod auf beiden Seiten mit überwältigender Wahrheit ausgedrückt sind. Man denke an die Löwenjagd in der Dresdner Sammlung, wo ein wüthender Löwe auf die Croupe eines Pferdes gesprungen und den entsetzten Reiter herabreißt, während eine Löwin voll Ingrimm zu- gleich und Mutterangst ihr Junges zu retten sucht; oder an den ähnlichen Gegenstand in München, wo der Löwe in dem Augenblick, daß drei Reiter ihre Lanzen ihm durch den Leib zu bohren im Begriff sind, den vierten seiner Verfolger zerreißt;*) oder an die große Wolfsjagd bei Lord Ashburton in London, auf welcher Rubens mit seiner Frau und seinem Sohne als muthige Theilnehmer abgebildet sind, und an so viele andere ähnliche Gemälde in Dres- den, München, Wien, Petersburg ꝛc. Aber auch ohne das dramatische Interesse einer Jagdscene malte Ru- bens große Thierstücke, wie namentlich die Dresdner Sammlung mehre besitzt mit Löwen und Tigern in der Wildniß, und ein herrliches das Belvedere zu Wien, eine Tigerin mit ihren Jungen in ihrer Höhle. Rubens hatte für diese Art Gemälde nicht nur den Gliederbau und die Formen der Thiere auf das sorgfältigste studiert, sondern

2. Zeitr.

Thierbilder.

---

*) S. die beiliegende Abbildung IX.

2. Zeitr. vor allem ihre Weise der Bewegung und den Ausdruck ihrer Affecte mit scharfem Auge beobachtet und in sein Gedächtniß geprägt, so daß etwas Aehnliches vor ihm nicht geleistet worden ist.

Selbst das Hausgethier, Rinder, Ziegen, Schafe ꝛc. reizten ihn zu Bildern; wie zu dem Kuhstall mit Schneegestöber im Kensington-Palast zu London. Doch verband er derlei Darstellungen lieber mit einer Landschaft.

Landschaften. Als Landschaftsmaler tritt Rubens auf eine überraschende Weise mit sich in Widerspruch. Nicht als ob seinen Landschaften die Naturwahrheit fehle; aber sie ist weder in Farbe noch in Form derart Grundbedingung und mit derselben Entschiedenheit beabsichtigt, wie bei seinen historischen Bildern; am wenigsten scheint er wirkliche Gegenden sich zum Vorbild gewählt zu haben. Nur in Einer Beziehung ist er consequent: es muß wo möglich etwas geschehen in der Landschaft; denn auch die große Natur ist ihm wie die menschliche im dramatischen Moment am interessantesten; und so wählt er mit Vorliebe Land- und Seestürme, bewegte Wolkenmassen, Ueberschwemmungen u. s. w., obschon es auch nicht an heitern, idyllischen Gegenden mit weidenden Heerden und feierlich-ruhigen Waldeinsamkeiten fehlt. Es herrscht eine große Mannichfaltigkeit in diesen Bildern, von denen man die herrlichsten zu Windsor, Wien, München, Dresden, Petersburg, in Hamptoncourt und London, in Paris, Florenz ꝛc. sieht und die auch durch Bolswerts Stiche bekannt sind. Der Grundton von allen ist poetisch, großentheils hochpoetisch, im Gedanken wie in der Zusammenstellung, in der Wahl und der Verbindung der Gegensätze, in den Linien wie in der Stimmung. Während er also

die Kunst der Historienmalerei mit dem größten Aufwand 2. Zeitr.
von Talent an die Wirklichkeit zu ketten bemüht war und den poetischen Anwandlungen nur einen untergeordneten, ja sogar einen nachtheiligen Einfluß gestattete, begründete er, seinen akademischen Zeitgenossen in Bologna nicht unähnlich, für die Landschaftsmalerei den höhern, dichterischen Styl.

Endlich sehen wir Rubens auch als den Begründer der sogenannten Stilleben-Malerei, indem er Gegenstände, in denen das Leben sich durch keine Bewegung mehr äußert, zu selbstständigen Bildern zusammenstellte. Stilleben. Geht man einmal in der Kunst von dem Princip der Nachahmung der Natur aus, so macht diese für alle ihre Erscheinungen die gleichen Ansprüche, und entzückt ein Fruchtgewinde, das Kinder tragen, durch seine Wahrheit, und todtes Wild neben einer Diana und ihrem Gefolge, so wird das Entzücken auch ohne Kinder und Jagdgöttinnen für Früchte und Wild zu gewinnen sein. So malte Rubens eine „Vorrathskammer" mit Wildpret, Geflügel, Früchten rc., wobei gegenwärtige Personen offenbar Nebensache sind. Dergleichen Bilder (vielleicht zum Theil von Schülern copiert) sind in Dresden, München, Kassel rc. Sodann gibt es vier große Gemälde, bekannt unter dem Namen der „Märkte" oder der „vier Elemente," von Rubens und seinen Schülern für den Bischof von Brügge ausgeführt, jetzt in der Eremitage zu Petersburg, gest. in schwarzer Manier von R. Earlom; darauf ist ein Früchte-, ein Gemüße-, ein Fisch- und ein Wildpretmarkt abgebildet, die verkäuflichen Gegenstände als Hauptsache in Naturgröße.

Es bleibt mir nun noch übrig, von dem Vortrag Vortrag. und der technischen Behandlung von Rubens zu sprechen. Bei dem Bedürfniß nach sinnlicher Wahrheit

2. Zeitr. versteht es sich von selbst, daß seine Gestalten ihm vollkommen abgerundet aus dem Bilde treten mußten. In gleicher Weise wußte er die einzelnen Gruppen und ganze Bilder, wie große Dimensionen sie auch annahmen, in vollkommene Haltung zu bringen, so daß die Fläche der Leinwand unter seinen Händen sich bis zu jeder ihm beliebigen Ferne vertiefte und die Gegenstände genau den Platz einnahmen, den er ihnen anwies, dabei aber durch Concentrierung des Lichts, und durch große Schattenmassen sowie durch allmähliche Abstufungen der Licht- und Farbentöne vor Zersplitterung und Zerstreuung des Eindrucks bewahrt blieben. Es gibt wenig Bilder andrer Meister, welche in dieser Hinsicht der Kreuzabnahme in Antwerpen, der Amazonenschlacht in München, den drei Königen in Mecheln, dem Altarbild über seinem Grabe in Antwerpen zu vergleichen wären; ja man kann sagen, daß es schwer fallen dürfte, nur Ein Original-Gemälde von Rubens zu nennen, welchem diese Vorzüge fehlten. Dennoch steht nach meiner Ansicht eines über allen: das ist die bereits mehrfach genannte Madonna von San Ildefonso im Belvedere zu Wien, wo der goldne Lichtglanz des geöffneten Himmels sich gradweis abstufend über die Gestalten des Mittelbildes bis in die Seitenflügel hinein ergießt und zu einem abgerundeten Ganzen auf das Innigste verbindet. — Nur ließ sich Rubens, gleich seinen Vorbildern in dieser wie in mancher andern Beziehung, den Venetianern, durch die Lust der Illusion der Sinne auch zuweilen auf einen Abweg führen und die Täuschung am falschen Orte anwenden. So wenigstens muß man es bezeichnen, wenn er bei einem Jüngsten Gericht (in München), um die weite Entfernung vom Ort der Auferstehung bis zum

Sitz des Weltenrichters anschaulich zu machen, diesen kaum 2. Zeitr.
erkennbar in der höchsten Region in der Größe einer Schwalbe anbringt; ebenso wenn er Deckenbildern den Schein von Vorgängen an der Decke geben will und seine Figuren in perspectivischer Verkürzung von unten nach oben gesehen zeichnet, wie er in der Jesuitenkirche zu Antwerpen gethan, wobei für Charakter und Ausdruck auch nicht der Schein einer Möglichkeit übrig bleibt.

Die Behandlung betreffend, so besteht eine große Verschiedenheit unter den Gemälden von Rubens, auch unter denen, deren Aechtheit nicht angefochten wird. Viele derselben sind nur leicht hingeworfen, andere bis zu einem mittleren, wieder andere bis zu einem sehr hohen Grade ausgeführt. Im Allgemeinen befolgte er die Methode, die Farbentöne seiner Carnation ganz, in starken Gegensätzen von gelblichen Lichtern, bläulichen Halbschatten, rothen Reflexen rc. neben einander zu stellen und nur leicht mit dem Pinsel zu verbinden (nicht in einander zu arbeiten). Bilder der Art gewinnen fast ein skizzenhaftes Ansehn. Er führte sie aber auch durch mehrfache selbst pastose Uebermalung so schmelzend aus, daß sie fast das Aussehn von Miniaturbildern haben, wie z. B. das Urtheil des Paris in Dresden, die schlafenden Nymphen in München rc.; selbst Bildern in großem Format ließ er diesen Grad von Vollendung zukommen, wie dem Bildniß von sich und seiner ersten Frau in München rc. Am geistvollsten aber erscheint seine Behandlung, wo er bei einer höchst einfachen Untermalung in sehr entschiedenen Farbengegensätzen die Vollendung durch leichte Lasuren gibt. Die auf diese Weise ausgeführten Gemälde erhalten einen wahrhaft zauberischen Schmelz, einen Guß und Fluß der Formen, eine Klarheit und Durchsichtigkeit der Farben und

Behandlung.

2. Zeitr. eine Gesammthaltung, daß kein Künstler vor oder nach ihm Gleiches, oder nur Aehnliches geleistet hat. Von hinreißender Vortrefflichkeit ist (auch) in dieser Hinsicht die Amazonenschlacht in München, wo namentlich die Körper der erschlagenen Amazonen gar nicht durch Pinselstriche, sondern wie durch einen Guß hervorgebracht scheinen. Das vollkommenste Werk dieser Art jedoch, und somit in gewisser Beziehung der Triumph der Virtuosität von Rubens, das kostbarste Juwel der Münchner Pinakothek war das sogenannte kleine Jüngste Gericht, welches aber bei einer neuerdings vorgenommenen Abwaschung die Lasuren verloren hat und somit auf die bloße Untermalung zurückgeführt worden ist.

Ein vorzügliches Mittel zum Verständniß eines Künstlers ist die Zeitfolge seiner Werke. Leider steht sie uns bei Rubens nur in sehr beschränktem Maße zu Gebote und von vielen seiner wichtigsten und schönsten Werke können wir die Zeit der Entstehung nur nach Vermuthungen und Schlüssen angeben. Doch haben wir wenigstens einige Anhaltpunkte. Vor 1600, also noch vor seiner italienischen Reise malte er die Dreieinigkeit mit dem todten Christus für die Carmeliter in Antwerpen und eine Anbetung der Könige, Gemälde, von denen wir indeß nur Nachrichten und Kupferstiche haben. Aehnliches gilt von den in Mantua um 1602 für die Jesuiten ausgeführten Bildern. Drei Gemälde, die Dornenkrönung, Kreuzigung und Kreuzauffindung, 1605 für S. Croce in Gerusalemme zu Rom gefertigt, sind, wie oben erwähnt, nach Petersburg gewandert. Das erste Bild, das er nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt, die vier Kirchenväter, ehedem bei den Dominicanern in Antwerpen, ist nicht mehr daselbst; so daß

Zeitfolge.

uns als der erste sichre Anhaltpunkt nur das Bildniß von 2. Zeitr.
ihm selbst und seiner ersten Frau vom Jahre 1610 (jetzt in der Pinakothek zu München) zu Gebote steht. Hier zeigt er in Auffassung und Bewegung eine große, später ihm nicht mehr eigne Mäßigung, eine überraschende Schönheit und Geschlossenheit in der Anordnung, und eine Sorgfalt in der Zeichnung und Ausführung, welche bald unter der Masse der Aufträge ihr Ende, oder wenigstens große Beschränkung erleben mußte. 1611 begann er das Bild von der Kreuzabnahme in Antwerpen; auch hier sehen wir ihn noch von seinen reichen Mitteln der Darstellung einen sehr mäßigen Gebrauch machen; sowie bei der Anbetung der Könige, welche er 1612 für die Kirche der Verkündigung in Brüssel gemalt, und die jetzt im Louvre zu Paris ist. Zu den Bildern aus dem Leben der Maria von Medicis erhielt er 1620 den Auftrag, und die Kreuzigung des heiligen Petrus in Cöln, in der Zeichnung wohl sein schwächstes Werk, ist von 1637, drei Jahre vor seinem Tode.

Methode der Ausführung von Aufträgen.

Um den von allen Seiten einlaufenden, meist dringenden Bestellungen zu genügen hatte sich Rubens eine eigne Methode erfunden, oder nach der sonst üblichen weiter ausgebildet. Er machte zu größern Compositionen Farbenskizzen, die er nach Umständen mehr oder auch weniger ausführte, und ließ danach durch seine Gehülfen ein Gemälde in das bestimmte große Format übertragen und untermalen, um das so vorbereitete Werk mit eigner Hand durch Lasuren und Retouchen zu vollenden. Mehr und mehr inzwischen von Arbeiten bedrängt, mußte er in einzelnen Fällen die Ausführung seinen Gehülfen ganz überlassen, wovon die unausbleibliche Folge war, daß der eigent-

2. Zeitr. liche Werth eines Werkes in den Skizzen beschlossen blieb. Am stärksten tritt der Gegensatz zwischen Entwurf und Bild bei dem sogenannten großen Jüngsten Gericht in München hervor (gemalt im Auftrag des Herzogs Wilhelm für die Jesuiten zu Neuburg a. d. D.), an welchem er (nach der Originalskizze in der Dresdner Sammlung zu schließen) kaum Einen eignen Pinselstrich gemacht. Fast gleich grell ist der Unterschied zwischen den schwer und kalt ausgeführten großen Wundergeschichten der heiligen Ignatius und Franciscus in Wien und den ihnen gegenüber aufgehängten, leichten, warmen, man möchte sagen flüssigen Entwürfen. Lord Ashburtons Skizzen zu dem Raub der Sabinerinnen in der englischen National-Galery und zu der Versöhnung der Römer mit den Sabinern in der Pinakothek zu München, lassen die ausgeführten Bilder fast ebenso weit hinter sich; u. s. w.

Jüngstes Gericht.

Es würde freilich ziemlich gewagt sein, in vielen oder gar in allen Werken, die des Rubens Namen führen, die verschiedenen Hände, die daran gearbeitet, herausfinden zu wollen. Allein gewiß ist, daß Niemandem einfallen wird, in der Amazonenschlacht, dem Simson, den fruchttragenden Kindern, der Madonna von S. Ildefonso und ähnlichen Arbeiten eine andere Hand zu erkennen, als die eigne des hochbegabten Meisters.

Schüler. Von der großen Zahl von Schülern und Gehülfen, welche sich Rubens herangebildet, haben nur einige wenige ihren Namen der Nachwelt überliefert. Auch diese haben großentheils sich an die Aeußerlichkeiten der Weise zu zeichnen und zu colorieren gehalten, ohne indeß in die Feinheiten des Vortrags einzudringen. Gewisse Mängel des Geschmacks, Vorliebe für Gegenstände der niedern Sin-

nenlust, plumpe Formen und scharfe Gegensätze der Farben- 2. Zeitr.
töne, wie sie bei Rubens öfter vorkommen, finden sich fast bei allen Schülern, selbst die Lust der Allegorien hat sich auf einige von ihnen vererbt; aber seinen großen Vorzug, das Talent der dramatischen Darstellung hat sich keiner in einem annähernden Maße anzueignen verstanden.

Unter den Galerien dürfte keine so reich an Gemälden aus der Schule von Rubens sein, als die von Dresden; doch hat sie ihre Wirksamkeit noch an einem andern Orte in entschiedener Weise dargethan, nehmlich im „Huis in Bosch", einem kleinen Lusthaus bei Haag, in welchem von den Schülern von Rubens ein Saal mit Geschichten des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien ausgemalt ist. Vornehmlich beschäftigt dabei war Theodor van Thulden aus Herzogenbusch, 1607—1686, ein Künstler, dessen sich wegen seiner gefälligen Farbe, weichen Modellierung und großen Geschicklichkeit, Rubens besonders gern als Gehülfen bediente, z. B. für die Bilderfolge im Palais Luxembourg in Paris. Er malte biblische Geschichten, Allegorien und Genrebilder (Kirmessen und Märkte). Ein vorzügliches Bild seiner Hand, den Triumphzug der Galatea, findet man im Museum zu Berlin. Theodor v. Thulden.

Peter van Mol aus Antwerpen, 1580—1650, ging gleichfalls nach Paris. Ein schwacher Abdruck von Rubens zeichnete er sich weniger durch Farbe als durch Ausdruck aus, wie man an dem Segen Isaaks im Museum zu Berlin sieht, auf welchem die pfiffige Miene der Rebecca, welche ihren Erstgebornen, Esau, um das Vorrecht betrogen, besonders auffällt. Peter v. Mol.

Erasmus Quellinus aus Antwerpen, 1607—1670, malte fast ausschließlich Altargemälde, und überhaupt E. Quellinus.

2. Zeitr. christliche Gegenstände. Obschon seine Darstellungen sehr wenig inneres Leben haben, so begegnet man darin doch manchen neuen Einfällen. So läßt er (in einem Bilde der Dresdner Galerie) der heiligen Katharina vom Christkind nicht wie üblich den Ring anstecken, sondern einen Lorbeerkranz aufsetzen.

C. Schut. Ein besonders handfertiger Maler in Oel und Fresco war Cornelius Schut aus Antwerpen, geb. 1590, gest. in Spanien. Auch er malte fast ausschließlich heilige Gegenstände, und die Kirchen von Antwerpen sind reichlich ausgestattet von ihm. Sein Colorit geht ins Grauliche und Trübe. Eines seiner Hauptbilder ist der Ablaß des heiligen Franz im Museum zu Antwerpen. Die Dresdner Galerie besitzt von ihm ein nicht uninteressantes satirisches Gemälde, einen Zug von Bacchantinnen, die zu einer Venusstatue schwärmen, vor welcher einem knieenden jungen Manne von einem Satyr eine gehörnte Mütze aufgesetzt wird.

Abr. v. Diepenbeck. Abraham v. Diepenbeck aus Antwerpen, 1589 bis 1657, war ursprünglich Glasmaler und hat sich als solcher in vielen Kirchen seiner Vaterstadt verewigt. Es bleibt ihm auch bei seinen Oelgemälden etwas Handwerkmäßiges eigen, wie er denn auch zuletzt fast ausschließlich Tapeten malte. In der Dresdner Galerie ist ein Neptun von ihm, der zu seinen besten Sachen gehören dürfte. Berühmt ist sein „Tempel der Musen,“ ein Kupferwerk mit 59 Tafeln, das zuerst 1655 in Paris erschien.

J. Jordaens. Bedeutender als die bisher Genannten war Jacob Jordaens aus Antwerpen, 1594—1678. Er malte gute Bildnisse, wie z. B. das des Prinzen Heinrich in Devonshire-House in London; auch biblische und sonst historische

Gegenstände. Allein seine eigentliche Natur zog ihn in die 2. Zeitr. niedern Kreise des Lebens, zu der daselbst herrschenden Gemüthlichkeit und Sinnenlust, zu den gemeinen Gewohnheiten und Späßen, so daß er auch mythologische oder biblische Gegenstände gern da hinabzog. Die Dresdener Galerie ist mit Werken seiner Hand besonders reich versorgt; da ist ein trunkner Silen, dem eine Bacchantin frisch einschenkt; ein trunkener Hercules von Satyrn und Bacchanten umgeben; eine ganze Schaar wilder Bacchantinnen ꝛc.; der verlorne Sohn unter Schweinen. Ein äußerst komisches Bild ebendaselbst ist ein sehr cynisch aussehender Diogenes, der bei hellem Tage, auf offnem Markte, von Vieh und Menschen mit Verwunderung betrachtet, mit der brennenden Laterne geht einen „Menschen“ zu suchen. Nicht minder komisch ist das Familienconcert in Berlin, eine mehrfach mit Musik und Trinken durchgeführte Darstellung des Sprüchworts: „Wie die Alten sungen, zwitschern die Jungen,“ wobei selber die Hunde heulend einstimmen. Ein von ihm mehrmals wiederholtes Bild ist der „Bohnenkönig“ (in den Galerien zu Wien, Paris, Chiswick ꝛc.); ein andres Philemon und Baucis in Wien; der Satyr als Gast eines Bauern, in München. Selbst für eine so niedrig komische Scene, wie die, wo ein Bauer zur Erlustigung von seines Gleichen eine Kuh beim Schwanze festhält, war ihm seine Kunst nicht zu gut. Er zeichnete fest und correct, aber scharf und hart; seine Farben sind glänzend, kräftig ohne frappante Naturwahrheit; aber im Farbenauftrag besaß er eine große Geschicklichkeit, obwohl nicht die Durchsichtigkeit und den Schmelz der Rubens'schen Bilder.

Der bedeutendste Schüler von Rubens und einer der

2. Zeitr. A. van Dyck. größten Künstler überhaupt ist Anton van Dyck, geboren zu Antwerpen 1599 (gest. zu London 1641). Seinen ersten Unterricht genoß er bei seinen Aeltern; denn sein Vater war ein Glasmaler und seine Mutter malte Landschaften. Dann kam er in die Lehre zu Heinrich van Balen, der in der herrschenden, italienisierenden Weise historische Bilder fertigte und eine große Meisterschaft der Technik besaß. Um das Jahr 1618 ging er zu Rubens, bei welchem indeß seine ausgezeichneten Eigenschaften ihn rasch vom Schüler zum Gehülfen erhoben, dem er selbstständige Arbeiten übertragen konnte. 1620 hatte er bereits einen so guten Namen, daß dem Grafen von Arundel, Marschall des Königs von England, durch seinen Agenten von Antwerpen geschrieben wurde, er werde nahebei so hoch geschätzt, als sein Meister Rubens, und daß er darauf an den Hof Jacobs I. berufen und von diesem in Dienst genommen wurde. Doch blieb er nur einen Winter in London. Er kehrte nach Antwerpen zurück, um von da nach Italien zu gehen. Im Beginn dieser Kunstreise wurde er durch das bekannte und von der spätern Dichtkunst vielfach ausgeschmückte Liebesabenteuer mit dem schönen Bauernmädchen in Savelthem bei Brüssel eine Zeitlang aufgehalten; ging aber endlich über Venedig und Genua nach Rom, wo er vom Cardinal Bentivoglio gastlich aufgenommen wurde. Seinen ganzen Weg hatte er mit Werken seiner Hand bezeichnet, so daß er bald wieder nach Genua gerufen wurde, und von da nach Palermo ging, um Aufträge des Vicekönigs Philibert von Savoyen auszuführen. 1626 kehrte er mit einem bereits sehr berühmten Namen nach Antwerpen zurück, und folgte, nach einem kurzen Aufenthalt im Haag, 1632 einem Rufe an den Hof Carls I. nach England.

Hier wurde er mit Auszeichnung empfangen, mit Ehren- 2. Zeitr.
und Gnadenbezeigungen überhäuft. Der Architekt Inigo Jones war beauftragt, für seine Wohnung zu sorgen und richtete ihm für den Winter ein Haus in Blakfriars, für den Sommer eines in Eltham, Grafschaft Kent, ein. Van Dyck war brittischer Hofmaler und Ritter des Bath-Ordens, und führte das Leben eines englischen großen und reichen Mannes, ohne dabei seine Lebenskräfte zu schonen. Er vermählte sich mit der Tochter des Lords Ruthven, die ihm eine Tochter gebar. Die Umdüsterung des politischen Himmels von England veranlaßte ihn im Jahre 1640 eine Reise nach Antwerpen und nach Paris zu machen, um sich größre Bestellungen zu verschaffen. Seine Erwartungen aber erfüllten sich nicht: er kehrte nach London zurück, wo bereits die Revolution in ihr erstes Stadium getreten, die königliche Familie zerstreut, Straffords Haupt gefallen war. Des Künstlers Gesundheit war erschöpft; er starb am 9. Dec. 1641, und wurde in der (alten) St. Paulskirche beigesetzt.

Wenden wir nun den Blick auf seinen künstlerischen Charakter, so muß uns zunächst der Unterschied zwischen ihm und seinem Meister auffallen. Von dem reichen Stoff, über welchen dieser gebot, machte van Dyck nur sparsamen Gebrauch; Genrebilder, Landschaften und Stillleben malte er gar nicht, von Thieren gelegentlich nur Pferde und Hunde, nie selbstständige Thierstücke; von Historien fast ausschließlich kirchliche, äußerst wenig mythologische, noch weniger profanhistorische und allegorische und gar keine grobsinnlichen Gegenstände. Auch beschränkte er sich auf eine geringe Anzahl Aufgaben, Christus am Kreuz, die Klage um den heiligen Leichnam, die heilige Familie u. dgl.

2. Zeitr. welche er vielfach in leichten Veränderungen ausführte, ja geradezu wiederholte. Denn statt der Gabe dramatischer Darstellung, durch welche Rubens so sehr glänzte, war ihm das mehr lyrische Element im Ausdruck der Empfindung eigen: stilles Sinnen und ruhiges Behagen, mehr noch tiefer Schmerz und innige Betrübniß; und solche Darstellungen wußte er durch eine vom feinsten Gefühl eingegebene allgemeine Stimmung zu heben. Voll Kenntniß und Liebe der Natur und fern von allen idealistischen Bestrebungen ließ er sich doch hauptsächlich durch die Schönheit leiten, und Zartgefühl und ein geläuterter Geschmack bewahrten ihn vor den Maßlosigkeiten im Naturalismus seines Meisters, wie vor den Uebertreibungen in der Bezeichnung der Gefühle und Leidenschaften. Nur vom Theatralischen wußte er sich bei seinen Darstellungen aus der heiligen Geschichte so wenig als Rubens frei zu halten, namentlich im Beginn seiner künstlerischen Laufbahn. Durch alle seine historischen Bilder aber geht jene Werthschätzung des Sinnlich-Wahren, der es bei dem leidenden Heiligen, wie bei dem göttlichen Kinde vornehmlich auf die Lebensfähigkeit des Körpers und die weiche Wirklichkeit des Fleisches ankommt. In der Genauigkeit der Zeichnung übertraf er seinen Meister und eine nur skizzenhafte Modellierung dürfte sich schwerlich in einem seiner Bilder finden. In der Farbe erreicht er nicht die blühende Frische von Rubens, aber eine höhere Wahrheit und einen zarteren Schmelz. Anfänglich zwar hat er noch die Rubens'sche Palette, eignet sich aber in Italien das tiefe Colorit des Tizian an, und gewinnt erst allmählich seine volle Freiheit und Eigenthümlichkeit. Er gebietet über eine unendlich feine Abstufung von Tönen und nirgend treten bei ihm die

Gegensätze von Licht, Halbschatten, Schatten und Reflex 2. Zeitr.
so scharf und hart ausgesprochen neben einander, wie bei Rubens so häufig. Im Geschick und in der Vollkommenheit der technischen Behandlung stand er schon frühzeitig gleich berechtigt neben seinem Meister.

Den Gipfel seiner Kunst erreichte er im Bildniß, und die größte Zahl seiner Werke (man zählt mehr als 250) gehört diesem Fach an. Auch das dem Bildniß nächstverwandte Conversationsstück war ihm nicht fremd geblieben. In der Auffassung des Charakters, in natürlicher Bewegung und Haltung der dargestellten Personen steht er neben den größten Meistern nicht nur unübertroffen, sondern großentheils unerreicht da. Dazu kommt die Leichtigkeit und Vollkommenheit der Zeichnung; sein überaus feines Formgefühl; die Kraft, Klarheit und Zärte der Carnation, wie er sie sich besonders von den um ihres durchsichtigen Teints willen berühmten englischen Schönheiten zu eigen machte; die Energie der Modellierung, die seinen Gestalten die Täuschung wirklicher Rundung verleiht; der Reichthum und Geschmack womit er seine Bildnisse durch allerhand Nebenwerk ausstattete: so daß in der That eine Steigerung der Leistungen nicht denkbar ist. Nur gegen Ende seiner Laufbahn, wo ihn die Masse der Bestellungen und die Bedürfnisse seines verschwenderischen Lebens zur Eile trieben, werden seine Arbeiten flüchtiger und kälter.

Zu den religiösen Bildern aus Van Dycks frühester Zeit gehören drei Gemälde im Berliner Museum: die beiden Johannes, eine Ausgießung des heil. Geistes und eine Dornenkrönung Christi, der Judaskuß in der Sammlung von Corsamhouse in London und im Madrider Museum, sämmtlich in der Nachahmung von Rubens be-

2. Zeitr. fangen. Aehnlich verhält sich auch noch die Aufrichtung des Kreuzes in einer Chorcapelle der Marienkirche zu Courtray, wobei namentlich die drei Henker lebhaft an des Meisters Weise erinnern.

Zu entschiedener Eigenthümlichkeit gelangt er in den Darstellungen der Wehmuth, Rührung und des Schmerzes, namentlich in den sogenannten Vesperbildern (Pietà), wo der Leichnam Christi, von den Seinen und von Engeln betrauert, am Boden oder im Schooß der Mutter liegt; obschon es auch in diesen Bildern nicht an declamatorischen Bewegungen der Hände und Köpfe fehlt, und der Hauptnachdruck in der Vollendung von Aeußerlichkeiten, der schönen Zeichnung, Modellierung und Vermalung des Körpers Christi u. s. w. ruht. Vorzügliche Gemälde der Art besitzen die Galerien zu München, Antwerpen, Berlin, Madrid, Paris, Borghese in Rom; bei Hrn. Brentano in Frankfurt a. M.; auch in St. Anton zu Antwerpen und in der Egydienkirche zu Nürnberg findet man dergleichen. Die Bilder des Gekreuzigten sind vielfach zerstreut, auch im Privatbesitz. Eines der schönsten ist im Museum zu Antwerpen; ein anderes mit Johannes, Maria, Magdalena, dem Hauptmann und dem Schergen, der den Schwamm darreicht, in einer Capelle von St. Michel zu Gent; das am meisten bewunderte ist in der Kathedrale zu Mecheln. Vom Marthyrthum des heil. Sebastian dürfte München das schönste Exemplar besitzen. Von seinen heiligen Familien, in denen überall die natürlichen Beziehungen der weichen Mutterliebe, der sorglichen Kindespflege, des süßen Behagens, kurz das allgemein menschliche Familienglück, ohne alle ideale oder religiöse Tendenz die Darstellung motiviert, besitzt die Münchner

Pinakothek zwei vorzügliche Beispiele, eines die Grosve= 2. Zeitr.
nor=, ein anderes die Bridgewatergalery in London. Lord Ashburton besitzt die berühmte, für den Prinzen von Oranien gemalte heil. Familie mit den tanzenden Engelkindern; ein anderes Exemplar ist in St. Petersburg. Ein reizendes Bild der heiligen Familie ist in der Galerie zu Turin. Im Besitz eines Hrn. David Wihl aus Wevelinghofen bei Düsseldorf soll eine sehr schöne heil. Familie von Van Dyck sein und ebenso eine in Savelthem bei Brüssel. Hier ist auch der heil. Martin zu Roß, in welchem van Dyck sich selbst abgebildet, nebst dem Bettler, mit welchem er seinen Mantel theilt. Das Bild der reuigen Sünder vor Christus, Magdalena, David und der bekehrte Schächer, im Museum zu Berlin, scheint durch das ähnliche Bild von Rubens in der Münchner Pinakothek hervorgerufen zu sein. Gleichfalls auf Rubens deutet das überaus herrliche Gemälde, Simsons Gefangennehmung, im Belvedere zu Wien. Und hier ist auch eines seiner seltenen Bilder aus der modernen Heiligengeschichte, die Vermählung des sel. Hermann Joseph mit der Himmelskönigin, wobei ein Engel die Stelle des Priesters vertritt.

Bei aller Virtuosität der Ausführung hat diese Arbeit wenig Antheil an dem innern Leben des Meisters. Dasselbe gilt auch von seinen mythologischen Darstellungen, z. B. wie Minerva von Vulcan die Waffen erhält, ebenfalls in Wien; wie Venus und Amor bei Vulcan Waffen für Aeneas fordern, in Paris; und ähnliche, bei denen ihm eine durchaus moderne Anschauungsweise die poetische, geschweige denn die classische Auffassung unmöglich machte. Näher rückt er allerdings seiner Aufgabe, wo sie in ein rein sinnliches Element hinüber tritt und er wenigstens

2. Zeitr. durch die Reize der Natur zu fesseln vermag, wie bei der Danaë in Dresden, wobei übrigens zu bemerken, daß er Reiz und Lüsternheit mit sichtlicher, fast jungfräulicher Mäßigung behandelt.

Von weltlichen, historischen Bildern seiner Hand besitzt die Pinakothek in München eines, das er in Verbindung mit Snyders gemalt, den Sieg Heinrichs IV. über den Herzog von Mayenne in der Schlacht bei Martin d'Eglise, 14. März 1590. Es ist ohne hervorragenden Werth und vielleicht das einzige der Art, das er gemalt hat. — Ein gleiches Urtheil trifft eine Allegorie in der Sammlung des Herzogs Malborough in Blenheim, Saturn, welcher dem Amor die Flügel abschneidet. (Die Liebe läßt nach mit der Zeit!)

Genrebilder hat Van Dyck nicht gemalt. Doch kann das Bild mit den unbekleideten tanzenden Kindern in Berlin kaum eine andere Bezeichnung erhalten. Eine musikalische Gesellschaft, in welcher er selbst als Violinspieler sitzt, in der Galerie Esterhazy in Wien, steht als sogenanntes Conversationsbild an der Grenze der Bildnißmalerei.

Die Werke Van Dycks in diesem Fach auch nur annäherungsweise anzuführen, kann nicht die Aufgabe dieses Buches sein. Zu den vorzüglichsten gehören die Bildnisse: des Cardinals Bentivoglio im Palast Pitti in Florenz, von einer Wirkung, die selbst durch Rafaels Leistungen in demselben Saal nicht geschwächt wird, obschon sich der Künstler die schwierige Aufgabe gemacht, das Bild durch das rothe Kleid des Cardinals, eine rothe Tischdecke und einen rothen Vorhang ganz in Roth zu tauchen; — des Kaisers Carl V. (ein Adler mit dem Lorbeerkranz über ihm)

in den Uffizien daselbst; — ferner des Marchese Brignole 2. Zeitr.
in Genua, im Palast Brignole, zu Pferde, mit gezognem Hute grüßend; — des Prinzen Thomas von Savoyen zu Pferde in der königl. Galerie zu Turin; das bloße Brustbild von 1634, ein Kniestück von wunderbarer Schönheit, in Berlin; — das Reiterbild des Carlo Colonna mit einer das Sinnbild des Hauses, eine Säule, tragenden über ihm schwebenden weiblichen Gestalt, im Palast Colonna zu Rom; sein eignes Bildniß, im Louvre zu Paris, der Körper in Profil, in dunklen Sammt gekleidet, eine goldne Kette über dem Vorhemd, das Gesicht über die linke Schulter herausblickend (gest. von E. Mandel); — König Carl I. zu Pferd mit seinem Stallmeister und einem Pagen, das schönste der vielen Bildnisse dieses unglücklichen Monarchen; — dann ebendaselbst das Reiterbildniß des Generals und Ministers Moncada. — Eine große Anzahl der herrlichsten Bildnisse Van Dycks besitzt die Münchner Sammlung, unter andern das Brustbild von F. Snyders; die Antwerpner Bürgersfrau, der schwarz gekleidete Edelmann, der seine Gäste zum Eintritt aufzufordern scheint; den Herzog Wolfgang Wilhelm von Neuburg mit einem großen Hund u. s. w., vor allen aber das unübertreffliche, von tiefer Wehmuth beseelte Bildniß seiner eignen Gattin, mit dem gleichsam tröstend sich an sie schmiegenden Töchterchen. Das Belvedere in Wien bewahrt vortreffliche Bildnisse von Van Dyck: die beiden Prinzen des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, Carl Ludwig und Ruprecht, 15 und 12 Jahr alt, in spanischer Tracht, letzter mit einem Jagdhund zur Seite; einen Feldherrn in glänzender Rüstung mit dem Commandostab, ein lebenvolles, wie in Einem Guß hingezaubertes Bild. In der Dresdner Galerie ist das Brust-

2. Zeitr. bild Carls I. (gest. von Mandel) und in der Eremitage zu Petersburg das von Snyders und seiner Frau von hochausgezeichnetem Werth. Die meisten und schönsten Bildnisse seiner Hand findet man natürlich in England. In Windsor-Schloß ist eine selbstständige Van Dyck-Galerie. Da ist die lebensgroße Figur Jacobs I. von 1620; Carl I. zu Pferd mit seinem Stallmeister, dem Herzog von Epernon; derselbe mit seiner Gemahlin und zwei Kindern (etwas flüchtig); dann die fünf Kinder Carls mit einem großen Hund, ein besonders reizendes Gemälde von 1637 (beide letztere gest. von Strange; eine Wiederholung in Berlin); drei Kinder Carls (eine Wiederholung in Dresden). Ueberhaupt gibt es eine unglaublich große Anzahl von Van Dyck'schen Bildnissen des Königs und der königlichen Familie und fast ist keine vornehme Sammlung in England ohne eins derselben. In der National-Galery zu London das Bildniß des „Gevartius," stark impastiert und kräftig; in Staffordhouse (Herz. v. Sutherland) das Bildniß des berühmten Lord Arundel, im schwarzen Kleid, mit einer Schriftrolle in der Linken, der Medaille der Halskette in der Rechten, in einer dunkeln Landschaft, im kräftigen venetianischen Ton; in der Bildersammlung zu Pansanger das große Familiengemälde des Herzogs Johann von Nassau, seiner Gemahlin und eines Sohnes in der Vorhalle eines Palastes, tiefkräftig, fein und sorgfältig vom Jahre 1634; in der Sammlung des Grafen Pembroke das berühmte Familiengemälde von Graf Philipp v. Pembroke, seiner Gemahlin, seinen fünf Söhnen, ferner der Lady Mary von Buckingham und ihres Gemahls des Lord Caernarvon und beider Tochter, der Lady Anna Sophie; drei verstorbene Kinder als Engel über der Gruppe

schwebend, eine Tapete mit den Wappen und Säulen im Hintergrund, das größte aller derartigen Bilder Van Dycks (ungefähr 11 Fuß hoch, 19 Fuß breit), allein sehr beschädigt; in Warwickcastle ein „Herzog von Alba" genanntes Kniestück von 1630, im tiefen Ton der Venetianer; in Castle Howard das Bildniß von Fr. Snyders, das zu seinen allervollendetsten gerechnet wird; in Woburn-Abbey Franz Russel Graf von Bedford von 1636 und seine Gemahlin. Im Cabinet Sir Robert Littletons, Gouverneurs von Guernesey, ist das reizende Bildniß von Van Dycks Gattin mit dem Kind an der Brust, mehrfach für ein Madonnenbild gehalten, da die Tracht nicht Zeitcostüme und das Kind unbekleidet ist. 2. Zeitr.

Van Dyck hat eine Sammlung und Herausgabe von Bildnissen berühmter Zeit- und Kunstgenossen veranstaltet unter dem Titel: Icones Principum, Virorum doctorum, Chalcographorum, Statuariorum etc. numero centum ab Antonio van Dyck pictore ad vivum expressae, eius sumptibus aere incisae. Antwerpiae. fol. Leider sind nur wenige Blätter von Van Dycks Hand: Jodocus de Momper, Joh. Snellinx, Franz Franck, Paul de Vos, Adam de Stoort, Justus Suttermans, Joh. Breughel, Joh. de Wael u. s. w. Eine sehr große Anzahl von Kupferstechern (und Lithographen) haben nach Van Dyck gearbeitet, so daß nicht leicht ein bedeutendes Bild von ihm genannt werden kann, das nicht auf diesem Wege Gemeingut geworden wäre. Die namhaftesten in den Niederlanden befindlichen Bilder von ihm sind aufgenommen in das Werk: Album lithographié par Lauters et Fourmois d'après les principaux peintres Flamands et Hollandais; und in die Splendeurs de l'art en Belgique von Lacoste, Vermorken u. s. w.

2. Zeitr. Interessante Nachrichten über Van Dycks Aufenthalt in London und seine Künstler-Verhältnisse finden sich in dem oben (S. 71) genannten Werke von Carpenter; ferner ist über seine Gemälde Ausführliches nachzulesen in den niederländischen Briefen von Schnaase und in Waagens Kunst und Künstler in England.

Neben Rubens und Van Dyck, mit ihnen aus derselben Zeit- und Kunstrichtung hervorgegangen und doch von ihnen sehr verschieden, umfassender als Van Dyck, beschränkter als Rubens, energischer als Beide in der Verfolgung naturalistischer Bestrebungen, steht ein dritter Künstler von scharfausgeprägter, einziger Eigenthümlichkeit und unübertroffener Meisterschaft: das ist Rembrandt.

Rembrandt v. Rhyn. Paul Rembrandt von Rhyn, so genannt von seinem Geburtsort, einer Mühle am Rheincanal bei Leyden, war am 15. Mai 1606 ins Leben getreten. Weder durch seinen Vater, den Müller Gerritz, noch durch seine Umgebung war er zur Kunst angeregt worden, und keiner der verschiedenen Maler, zu denen er in die Lehre ging, hat einen Anspruch auf die eigenthümliche Entwickelung, welche sein Talent genommen. In der Mühle war der Trieb zur Kunst in ihm erwacht, und dahin kehrte er zurück, als er vergeblich bei drei oder vier Malern Unterweisung in dem gesucht hatte, was er bedurfte. Fortan hielt er sich allein an die Natur und an sich. Im Jahr 1630 zog er nach Amsterdam, verheirathete sich, gründete eine ziemlich weitverzweigte Malerschule, erfreute sich eines rasch aufblühenden, dauernden Ruhmes, und starb 1665 (nicht wie man sonst annahm 1674).

Rembrandt malte historische Gegenstände, namentlich biblische des Alten und Neuen Testamentes, auch einige my-

thologische und profanhistorische Bilder, sehr wenig Alle- 2. Zeitr.
gorien; Bildnisse und große Bildniß-Bilder in ungewöhnlicher Zahl, auch Genrebilder und Landschaften.

Wir haben gesehen, daß der Naturalismus von Rubens und Van Dyck eine sehr merkliche Modification und Einschränkung erfahren durch verschiedene poetische Hülfsmittel der Kunst, ja daß er unter deren falscher oder übertriebener Anwendung mit sich selbst in Widerspruch gerathen war. Dieser Widerspruch konnte nach zwei Seiten hin seine Auflösung finden: die Kunst konnte wiederum eine ideale Form suchen für ihre heiligen und poetischen Geschichten und Gestalten und für den hochgesteigerten Ausdruck ihrer Empfindungen und Leidenschaften; oder sie konnte auch die letzten Reste einer überlieferten, die Geschichte verklärenden Anschauungsweise von sich werfen und das wirkliche Leben mit all seinen Hin- und Zufälligkeiten als die allein sichere Grundlage einer wahren historischen Darstellungsweise betrachten und zwar — nach dem Erfahrungssatz, daß unter der Sonne nichts Neues geschieht — das nächstliegende, gegenwärtige, gewohnte Leben. Dies war der Weg, den Rembrandt einschlug, um den Naturalismus in der Kunst zur Wahrheit zu machen, und er verfolgte ihn mit einer fast erbitterten Consequenz, um so sicherer, als er von keinem Schönheitssinn weder in der Wahl der Formen, Mienen und Bewegungen, noch in der Anordnung im Ganzen und Einzelnen im mindesten beirrt wurde. So mußte ihm von der heiligen Familie alles wegfallen, was sie von irgend einer armen Holzhauersfamilie unterschied, selbst die körperlichen Reize, denen man in diesen Kreisen nach bekannter Erfahrung am wenigsten begegnet. Der Weltheiland kann in seinen ersten Lebens-

2. Zeitr. stunden und Tagen so wenig als ein anderes neugebornes Kind, namentlich um Weihnachten, unbekleidet und unbedeckt auf kahlem Stroh oder auf dem Mantelzipfel oder dem Schooß der Mutter ausdauern, er wird darum eingebunden wie ein anderes Wickelkind. Die Pharisäer und Schriftgelehrten sind dieselben Juden, wie sie heut noch in Polen und außerhalb angetroffen werden, und zwar um so gewisser, als die Söhne Jacobs bei der Zähigkeit ihres Charakters und der durch das Gesetz geregelten Gebräuche einer Veränderung so gut wie gar nicht unterworfen sind. Von diesem Standpunkt aus erscheint der Heiland der Blinden und Lahmen als ein Wunderdoctor, wie er im einsamen Hirtenhaus auf dem Lande gefunden wird, und vor Pilatus und am Kreuze unterscheidet er sich in nichts von den armen Sündern neben ihm, und sein Leichnam im Arm der Freunde oder im Schooß der Mutter ist nichts als ein entseelter Körper. Ja, die vorchristliche Sage, die für ihre Erzählungen einen Theil der handelnden Personen aus einem unbekannten Jenseits holt und wieder verschwinden läßt, kann bei solcher Auflösung ins Natürliche fast nicht anders mehr als lächerlich erscheinen; der Raub der Proserpina wird zu einer gewöhnlichen Entführung, und der Besuch Dianas bei Endymion zu einer Schäferstunde im Mondschein, bei welcher einem Jägerburschen das Glück auf die unerwartetste Weise lacht.

Man sieht leicht, daß auf diesem Wege eine pathetische, mehr noch eine theatralische Darstellungsweise, wie wir sie bei Rubens und Van Dyck noch häufig antreffen, ohne Anstrengung vermieden wurde, daß aber auch die Kunst Gefahr lief, alle Bedeutsamkeit und allen höhern Reiz zu verlieren und gleich dem verwandten Rationalismus

auf theologischem Gebiet der äußersten Nüchternheit zu 2. Zeitr.
verfallen. Gegen diesen trüben Ausgang war Rembrandt auf eigenthümliche Art behütet. Denn wie als wenn der Geist der Poesie sich für die Verschmähung alles Ungewöhnlichen, Wunderbaren und Uebernatürlichen an ihm habe rächen wollen mit feurigen Kohlen, so erschloß er ihm die Augen für die Zauberwirkung des Lichtes in seiner künstlichen (oder auch zufälligen) Beschränkung und verwandelte ihm durch die eingefangenen Strahlen desselben, gleichsam mit der Blendlaterne die ganz gewöhnliche wirkliche in eine Wunder- und Mährchen-Welt. Und dieser Eindruck ist seinen Darstellungen geblieben, die, auf den bloßen Umriß zurückgeführt, eine kaum bemerkbare Wirkung machen würden. Seine Anordnung historischer Compositionen bezog sich fast einzig auf diese Lichtwirkung und das dadurch bedingte Helldunkel, das er mit solcher Meisterschaft handhabte, daß man ihn häufig dem Correggio verglichen hat, obwohl dieser auf ganz anderen Wegen und für ganz andere Zwecke das Licht in der Finsterniß sich erobert hat. Ein tiefeindringendes Studium der Formen war ihm nicht eigen; er begnügte sich in der Zeichnung mehr mit bloßer Andeutung, so daß, ganz in der Nähe gesehen, viele seiner Bilder ein sehr willkührliches Aussehn haben. Dagegen verstand er den Effect der Rundung auf das vollkommenste und hatte einen festen, fetten, überaus gutverschmolzenen Farbenauftrag. In der Färbung konnte er ungemein frisch und blühend sein; sobald aber die Zauberlaterne leuchtete, ordnete sich die Farbe den großen Gegensätzen von Licht und Schatten unter. Das Costüm hat er sich aus der Schenke, der Mühle und vom Trödelmarkt geholt, und in gründlicher Abneigung gegen

2. Zeitr. alles Gesuchte oder gar Ideale, auf die Ausbildung des Geschmacks keine nennenswerthe Mühe verwendet.

Bildete Rembrandt durch seine rationalistische Auffassung heiliger Geschichten eine Art protestantischen Gegensatzes gegen Rubens und Van Dyck, die ihren derartigen Bildern wenigstens die kirchliche Außenseite zu sichern gewußt, so trat derselbe noch bestimmter darin hervor, daß Rembrandt nicht mehr der Kirche diente, sondern (mit vielleicht zwei oder drei Ausnahmen) nur für den Privatbesitz arbeitete und großentheils im kleinen Maßstab. Gewiß ist gegenwärtig kein Bild von ihm in einer Kirche; dagegen gibt es keine einigermaßen angesehene Galerie, in welcher nicht Werke von ihm zu finden wären. Die herrlichsten sind in Amsterdam und im Haag; aber auch Wien, München, Dresden, Berlin, Cassel, Paris, London und Petersburg bewahren seltene Schätze aus der Werkstatt des Meisters.

Von biblischen Geschichten besitzt die Dresdner Sammlung das Fest des Ahasverus in halblebensgroßen Gestalten, und die Verkündigung der Geburt Simsons an seine Aeltern. — In München ist die Verstoßung Hagars und jene wunderbare Folge von Bildern aus dem Leben Jesu, die allein hinreichen würde, Rembrandts Namen zu verherrlichen, jedenfalls seine Eigenthümlichkeit scharf zu bezeichnen, durch welche er die unbegreiflichsten Ereignisse wie ganz gewöhnliche Dinge abthut, sie aber doch im Lichte der Zauberei erscheinen läßt. Es sind sechs Bilder von 2 F. 10 Z. Höhe, 2 F. 2 Z. Breite, mit der Geburt Christi, der Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt.*) —

---

*) Mit Ausnahme der Kreuzabnahme sind sämmtliche Bilder

Im Belvedere zu Wien ist der Apostel Paulus, Briefe schreibend, vom Jahre 1636; in der Sammlung des Grafen v. Schönborn die Kreuzabnahme in fast lebensgroßen Figuren; dann Simson und Delila in einer Höhle, wobei ein Lichtstreifen auf die abgeschnittenen und siegreich emporgehaltenen Locken des Helden fällt; und Christus unter den Kindlein, wobei er sich allerdings fast wie ein Zahnarzt ausnimmt, vor dem die Kleinen sich nicht ohne Grund fürchten. In der Esterhazy'schen Galerie sieht man einen unbekleideten, in höchster Vollkommenheit des Lichts und der Farbe gemalten, an den Händen gebundenen, in Formen und Haltung äußerst ordinairen Menschen, einen Strick um den Leib vor einem Richter stehen. Das Gesicht ist so überschattet, daß man kaum einen Zug erkennt; aber das Rohr in den Händen verräth uns, daß der Maler uns Christus vor Pilatus hat zeigen wollen, und zwar wie er nach seiner Meinung, frei von den Zuthaten einer durch Vorurtheile geleiteten und in frommer Scheu verschönenden Phantasie, wirklich sich ausgenommen hat. 2. Zeitr.

In Petersburg sieht man u. a. eine Bathseba im Bade und eine Kreuzabnahme, von denen besonders letztere hoch gerühmt wird. In Brüssel bei dem Herzog von Aremberg ist ein feines Bildchen aus der Geschichte des Tobias, wie dieser seinem alten Vater die Blindheit nimmt. Diese Geschichte war einer von Rembrandts Lieblingsstoffen. Auch in Paris ist ein dahin gehöriges Bild, wie des Tobias Aeltern den Engel des Herrn erkennen; ferner der barmherzige Samariter von 1648 (gest. von Longhi)

---

auf Leinwand gemalt; die Kreuzabnahme, in ganz gleichem Maß, auf Leinwand, sah ich in Bonn bei Hrn. Oberrechnungsrath Koch.

2. Zeitr. und Christus in Emmaus. — Eines seiner Hauptbilder ist Christus und die Ehebrecherin von 1644 in der Nationalgalery in London. Hier ist die Vertheilung und das Verfließen des Lichts vom weißen Gewand der Sünderin zu der starkbeleuchteten Gestalt Christi, über Pharisäer und Apostel bis in die geheimnißvollen helldunkeln Tiefen des Tempels der immer neue Anstoß zur Bewunderung (gest. von H. Philipps). Von fast gleicher Wirkung ist die Heimsuchung in der Grosvenor-Galery von 1640, wobei Maria nicht ohne ihren Pudel kommt und Elisabeth als gute Landwirthin von einer Henne mit ihren Küchlein umgeben ist; Christus im Schiff während des Sturmes schlafend bei Mr. Hope in England von 1633; das Noli me tangere von 1638 und die Anbetung der Könige von 1657 in der Privatsammlung K. Georgs IV. — In Amsterdam ist die Enthauptung Johannis; das Hauptbild aber in dieser Reihe ist die Darbringung im Tempel in der kön. Sammlung im Haag vom Jahre 1630. Die Hauptgruppe steht innerhalb eines modernisierten gothischen Geländers an den Stufen, die zum Altar führen, vor welchem ganz im Dunkel der Hohepriester kniend sein Amt verrichtet. Simeon, eine unansehnliche Figur in violettem Mantel, hält das Kind, das ihm die in Hellblau gekleidete Mutter dargereicht; ein Paar in Grau gekleidete Alte schauen über das Geländer herein, während ein vom Rücken gesehener, in Rothbraun gekleideter Priester die Hand über das Kind ausstreckt. Schon die Farbenzusammenstellung ist von der wohlthuendsten Wirkung; nun aber fällt durch eine (nicht sichtbare) Oeffnung von oben ein Lichtstrahl gerade auf diese Gruppe und bricht die Farbe in eine unendliche Menge zartabgestufter Töne, und verbindet sie wieder zu einem so

harmonischen Guß, daß alle Unterschiede zu verschwinden 2. Zeitr.
scheinen. Dasselbe lebendige Wechselspiel der Gegensätze setzt sich aber auch in die Umgebung der Gruppe fort, aus deren Dunkel die Gegenstände bei längerem Verweilen des Auges klar hervortreten, neben dem einfallenden Lichtglanz aber wieder verschwinden. In Zartheit und Leichtigkeit der Behandlung, in Feinheit und Vollkommenheit der Ausführung hat das Bild schwerlich ein zweites des Meisters über sich und aus wenigen Werken überhaupt spricht die schaffende Lust des Künstlers so vernehmlich zu uns.

Von den mythologischen und allegorischen Bildern ist nicht viel zu rühmen. Seiner Anschauungsweise liegen solche Gegenstände gar zu fern. „Diana und Endymion" heißt ein Bild in der Galerie Lichtenstein in Wien; „Venus und Amor" eine nackte Frau mit einem Jungen in der Galerie des Louvre zu Paris; „Ganymed" ein ungefähr zweijähriger häßlicher Bauernknabe, den ein Adler mit seinen Klauen gepackt und durch die Lüfte führt und der vor Schmerz und Angst heult und das Wasser läßt, in der Dresdner Galerie. Ein kleines braun in braun gemaltes Bild in der Sammlung des Dichters Roger in London, viele Reiter, ein gefesselter Löwe am Fuße eines Felsens, worauf der Freiheitsbaum und die Inschrift „Soli Deo Gloria" steht, stellt die Befreiung der Niederlande vor.

Dagegen hat Rembrandt wenigstens in Einem Bilde gezeigt, daß er einen Gegenstand aus der Profanhistorie mit dramatischer Kraft und klarer, energischer Charakterzeichnung zu behandeln verstehe, das ist: Adolph von Geldern vor seinem von ihm eingekerkerten Vater, im Museum zu Berlin. Dieser herrschsüchtige Prinz hatte seinen Vater, um ihn zur Abdankung der herzoglichen Würde zu

2. Zeitr. zwingen, überfallen und gefangen gesetzt. Im Bilde steht er, in glänzender Tracht und dem Fürstenmantel, dessen Enden zwei Mohren halten, vor dem Kerkerfenster, an welches er den greisen Vater zur Unterhandlung gerufen, und erhebt die drohend geballte Faust gegen ihn. Die Figuren sind in Lebensgröße; die Lichtwirkung sehr geschlossen, die Malerei ungemein kräftig und der Ausdruck in beiden Hauptpersonen von ergreifender Wahrheit.

Genrebilder hat Rembrandt mehre gemalt, obschon es bei einigen, z. B. der Holzhauerfamilie in Petersburg u. a., schwer fällt, sie von seinen heiligen Geschichten zu unterscheiden. Eines der entschiedensten und zugleich schönsten Genrebilder von ihm besitzt die National-Galery in London, eine Frau die durchs Wasser gehend ihre Kleider aufnimmt. Schöner und recht in seiner Manier ausgezeichnet sind zwei kleine Bilder von einem und demselben Inhalt in Paris: ein Philosoph, neben welchem eine Alte Feuer anbläst.

Andere Genrebilder Rembrandts reichen bereits hinüber in das Fach der Bildnißmalerei. Ist Rembrandt in seinen Cabinetstücken bewunderswürdig und ein in seiner Weise unübertroffener, ja unerreichter Virtuos, so beginnt doch sein eigentliches Verdienst um die Kunst erst bei den Bildnissen. Hier, wo er ausgeprägte Individualitäten in der Wirklichkeit vor sich hat, wo alle Hülfsmittel der Kunst vor der Freude an der Natur und der Lust des lebengleichen Schaffens in den Hintergrund treten, oder sie nur — wie die Vollkommenheit der technischen Behandlung, oder die Geschicklichkeit der Abrundung rc. — kräftigen und heben, erregt der Künstler nicht allein Staunen und den Reiz der Nachahmung, sondern wirkt auch als Lehrer zur Nacheife-

rung. Bei Rembrandts Bildnissen unterscheidet man zwei verschiedene Systeme oder Manieren. Die einen sind im Charakter seiner heiligen Geschichten gehalten, mit engbegrenztem Oberlicht und breiten Schatten, dazu von einem höchst einfachen, bei aller Sättigung fast farblosen bräunlichen Ton. Derart sind die meisten seiner Bilder in unsern Gemäldesammlungen. Die andern sind von ebenso gesättigter, aber blühender Farbe, vollem Licht und doch goldtonig und warm. Derart sieht man vornehmlich in Amsterdam. Mit welcher Vorliebe er sich der Bildnißmalerei ergab, erkennt man daran, daß allein von seinem eignen Bildniß aus verschiedenen Lebensaltern dreiundzwanzig Originalbildnisse, wenn nicht mehr, vorhanden sind. Von seiner Mutter kennen wir acht, von seiner Frau vier Bildnisse. Von den erstern besitzt Wien zwei, Paris vier, Dresden drei, darunter jenes reizende Gemälde, wo er sein Weibchen auf dem Schooße sitzend hält und mit einem vollen hochgehobenen Glas und dem Ausdruck höchster Glückseligkeit ihre Gesundheit zu trinken im Begriff ist. 2. Zeitr.

Unter andern Bildnissen benannter Personen sind die berühmtesten: Prinz Robert von der Pfalz im Haag; der Schreibmeister Lieven van Coppenol bei Lord Ashburton in London; der Marschall Türenne zu Pferde, Lebensgröße, bei Graf Cowper zu Pansanger; ferner die Bildnißgemälde in Lebensgröße: zuerst das des Anatomen Prof. Nicolaus Tulp, der vor einer Anzahl Zuhörer die Erklärung eines männlichen Leichnams vornimmt, vom Jahr 1632, im Haag; die Aufseher des Stahlhofs zu Amsterdam im kön. Museum daselbst, ein Prachtwerk mit vier sitzenden und zwei stehenden Personen, von breiter, großartiger Zeichnung und Behandlung; und endlich das berühmteste

2. Zeitr. von allen, die „Nachtwache" im selben Museum, ein großes figurenreiches Bild, auf welchem der Capitain F. B. Kock mit seinen Offizieren und Schützen dargestellt ist, vom Jahre 1642. Die Namen der 16 abgebildeten Personen sind auf einem Pfeiler im Bilde zu lesen. Die Kraft und Klarheit dieses Bildes sind ganz außerordentlich; durch Gruppierung aber, Darstellung und Zeichnung wird es weniger auffallen. Der Name „Nachtwache" übrigens scheint auf einer falschen Deutung zu beruhen, da der Anordnung des Bildes vielmehr der Gedanke eines Auszugs zum Schützenfest zu Grunde zu liegen scheint, wie denn auch der Eichenkranz um den Helm eines der Schützen, das Trinkhorn in der Hand eines andern darauf deutet.

Bei weitem indeß die nach meinem Urtheil schönsten der mir bekannten Rembrandtischen Bildnisse sind „Braut und Bräutigam" in der Sammlung von van de Hoope in Amsterdam; Bürgermeister Six und seine Frau, von 1644, in der Sammlung von Six, ebendaselbst; und zwei Bildnisse bei Gefrow Hoopmann in Harlem, alle von der frischesten, blühendsten Färbung und einer unübertrefflichen Kraft und Meisterschaft der malerischen Behandlung.

Außer diesen rechnet man noch die Dame mit dem Fächer und den Jäger mit den Falken in der Grosvenor-Galery in London zu den Bildnissen ersten Ranges von ihm. Auch muß erwähnt werden, daß er mit besondrer Vorliebe alte bärtige Juden, Armenier und Türken, in Pelz und Seide malte, so daß Nachahmer sich vornehmlich an diese allerdings augenfälligen Vorbilder gehalten haben.

Rembrandt malte auch Landschaften; jedoch großentheils in einem so vorherrschend braunen Ton, daß sie fast

wie Sepia-Zeichnungen sich ausnehmen. Ein sehr ausgezeichnetes Bild jedoch der Art ist die berühmte „Mühle" in der Sammlung des Marquis von Lansdowne zu Lowood in England. 2. Zeitr.

Viele seiner Werke sind durch den Grabstichel und die Radiernadel vervielfältigt; einen großen Theil derselben verdanken wir ihm selbst in den bekannten, vielverbreiteten geistreichen und reizvollen Radierungen seiner Hand.

Bei der Richtung, welche die Kunst im Allgemeinen an der Hand des Naturalismus eingeschlagen, und auf welcher so reichausgestattete Talente, wie Rubens, Van Dyck und Rembrandt einen so weitreichenden, hellleuchtenden Ruhm erlangt hatten, mußten die eigentlich schöpferischen Kräfte hinter den nachbildenden nothwendig zurückbleiben, während letztre, unterstützt von den Traditionen einer durchgebildeten Technik, noch lange Zeit Werke von hoher Vollendung zu Stande bringen konnten. Es leuchtet ein, daß im Bildnißfach Außerordentliches geleistet werden konnte; und es wurde geleistet, namentlich von holländischen Meistern. Einer der ersten und fruchtbarsten unter ihnen ist Michael Mirevelt von Delft (1568—1641), von dem behauptet wird, er habe 10000 Bildnisse gemalt. Bilder von ihm, ausgezeichnet durch einfache Auffassung des Charakters, correcte Zeichnung, starke Modellierung bei nicht grade überaus saftiger Farbe, finden sich wohl in jeder Gemäldesammlung, die vorzüglichsten in Amsterdam und in Wien. — Paul Moreelse, Maler, Architekt und Formschneider aus Utrecht, 1571—1638, steht ihm in Eigenthümlichkeiten und Vorzügen sehr nahe. Vortrefflich ist von ihm das Bildniß der Maria von Utrecht, der Wittwe des Jan von Oldenbarneveldt in Amsterdam. Geringer

M. Mirevelt.

P. Moreelse.

2. Zeitr. sind seine historischen Gemälde, davon eine Anbetung der Könige in der St. Katharinenkirche zu Mecheln steht. — Sehr ausgezeichnet in charaktervoller Zeichnung und Dar-
Joh. v. Raven-styn. stellung ist Johann van Ravenstyn aus dem Haag, 1572—1657. Auf dem Schießhaus im Haag sind drei große Bildniß-Gemälde von Offizieren und Schützen von 1616—1618; im Rathhaus die Rathsherren von 1636; auch München besitzt ein gutes Bild von ihm. — Franz
Fr. Hals Hals aus Mecheln, 1584—1666, lieferte gleichfalls ausgezeichnete Schützenbildnisse für das Schießhaus und den Prinzenhof zu Harlem. Die Pinakothek in München besitzt ein ausgezeichnet schönes, ausdruck- und charakter-
Th. de Keyser. volles Familiengemälde von ihm. — Theodor de Keyser von Amsterdam, geb. um 1590, gest. 1660, gehört zu den seltenen Meistern. Sein Hauptbild, die Rathsherren, die über den Empfang der Königin Maria Medicis von Frankreich deliberieren, ist im Haag; ein Kaufmann mit seiner zahlreichen Familie, ein ziemlich großes Bild, im Museum zu Berlin; ein kleineres, aber sehr anziehendes Bild von ihm besitzt die Pinakothek in München, den Verwalter, der einer alten Frau Rechnung ablegt, von 1650. — Cor-
J. v. Keulen. nelis Janson van Keulen, gest. 1656, verdankt seinen Ruhm vornehmlich einem Bilde von 1647 im Haag, auf welchem er vierzehn Personen, Bürgermeister und Syndici vom Haag, in Lebensgröße darstellte und das ein Seitenstück zu dem genannten Werk von Ravenstyn bildet. — Die meisten Vorzüge in Naivetät der Auffassung, Wahrheit in Farbe, Form und Charakter, sowie in der Kunst
B. v. der Helst. des Malens vereinigt Bartholomäus van der Helst von Harlem, 1613—1670. Sein Hauptbild befindet sich im Museum zu Amsterdam und stellt das Gastmahl vor,

das zur Feier des westphälischen Friedensschlusses dem 2. Zeitr. Capitain Cornelis Jan Wits und dem Lieutenant Jan van Waveren mit ihren Leuten 1648 in Amsterdam veranstaltet worden. Es sind 24 Personen in Lebensgröße, von sprechender Wahrheit des Ausdrucks und täuschender Kraft der Modellierung und Malerei. Zechend und schmausend, lachend und die Hände sich drückend, im malerischen Kriegs- und Waffenschmuck des dreißigjährigen Kriegs sitzt die Gesellschaft an der langen, reichbedachten, glänzenden Tafel; der Hauptmann in schwarzer Tracht, die blauseidne Fahne mit dem Stadtwappen im Arm, mit übergeschlagenen Beinen in der Mitte. Man blickt in die Lust des vollsten Lebensgenusses und fröhlicher Geselligkeit und spürt doch überall in den nervigen Gestalten und durchgearbeiteten Gesichtern, in Ton und Haltung des ganzen Gemäldes den Ernst der eben durchlebten Zeit, so daß die Wirkung desselben außerordentlich ist. — Kleiner, aber von fast gleicher Vortrefflichkeit sind die „Preise vertheilenden Bürgermeister" im Louvre zu Paris. Es sind drei Mitglieder der großen Schützengesellschaft zu Amsterdam mit den Gewinnsten für die Armbrustschützen; hinter ihnen eine vierte unbekannte Person, in der man den Maler zu erkennen glaubt, zwei junge Schützen im Hintergrund; ein Weib schenkt Wein ein. Eine Wiederholung dieses überaus prachtvollen Bildes besitzt das Museum in Amsterdam, wo man überhaupt eine große Anzahl der herrlichsten Bildnisse dieses Künstlers antrifft. Auch im Werkhuis daselbst sind sechs ausgezeichnete Bildnisse von van der Helst und das von Paul Potter im Haag. Von großer Schönheit und Unbefangenheit ist das Familienbild von Huttens mit Frau und Kindern in der Pinakothek zu München. Nicht

2. Zeitr. leicht wird eine namhafte öffentliche Sammlung ohne ein Bildniß von der Hand dieses Meisters sein.

Neben diesen Künstlern von größrer oder geringerer Selbstständigkeit steht noch eine andere Reihe mehrentheils ausgezeichneter Maler in Holland, welche sich als Schüler oder Nachahmer unmittelbar an Rembrandt halten. Sie folgen ihm in der Wahl der Gegenstände, in der Darstellungsweise, im warmen, goldigen und glänzenden Colorit und der Behandlung, vor allem in der als Virtuosenthum ausgeübten Kunst der Lichteffecte; theilweis allerdings auch in der sehr eigenthümlichen charaktervollen Weise bei Bildnissen und der Energie, mit welcher sie ausgeführt sind.

Einer der ersten, wenn nicht der erste unter ihnen, F. Bol. ist Ferdinand Bol von Dordrecht, 1610—1681, gestorben zu Amsterdam, der dem Rembrandt häufig sehr nahe kommt. In der Pinakothek zu München ist das Opfer Abrahams von ihm in lebensgroßen Gestalten; in Dresden eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten; der „Uriasbrief", ein Bild, auf welchem König David mit seinem Geheimschreiber hinter einem grünbedeckten Tisch sitzend abgebildet ist, wie er dem Urias den verhängnißvollen Brief gibt; ferner Joseph wie er dem Pharao seinen alten Vater Jacob vorstellt, und der Traum Jacobs von der Himmelsleiter, letztres in kleinen Figuren. Vorzüglicher als in diesen historischen Darstellungen ist F. Bol in Bildnissen, deren ausgezeichnetste man im Louvre zu Paris, im Museum zu Berlin, in den öffentlichen Sammlungen im Haag und in Amsterdam antrifft. Das herrlichste von allen, zugleich eines der hervorragendsten Bilder der holländischen Malerschule überhaupt, besitzt das Leprosenhaus in Amsterdam. Man sieht darauf fünf Vorsteher dieser wohlthätigen Anstalt in

schwarzer Kleidung, wie sie einen armen, von Ausschlag überdeckten Bauernknaben in die Anstalt aufnehmen. Das Wohlwollen, die allgemeine Menschenfreundlichkeit in ihren Gesichtern und ihrer Haltung, daneben der blitzdumme Ausdruck des Jungen, die ganz außerordentlich lebendige Farbe und Modellierung der lebensgroßen Figuren bringen einen Eindruck ohne Gleichen hervor. 2. Zeitr.

Nicht minder begabt, jedoch mehr Nachahmer der Beleuchtungskünste Rembrandts, in denen er ihm häufig zum Verwechseln gleichkommt, war Gerbrandt van den Eeckhout aus Amsterdam, 1621—1674. Von ihm hat das Berliner Museum zwei treffliche Bilder, die Darstellung im Tempel und die Erweckung von Jairi Töchterlein; die Galerie in Pommersfelden die Hexe von Endor, die man dort für Rembrandts Arbeit hält; das Museum zu Amsterdam die Segnung Jacobs (beiläufig! ein in Rembrandts Schule besonders beliebter Gegenstand, vom Meister wie von seinen Jüngern mehrfach ausgeführt); die Sammlung des Louvre in Paris die Darstellung wie El-Kana und Anna ihren Knaben Samuel vor den Hohenpriester Eli bringen, ein Bild von glühender Lichtwirkung. G. v. d. Eeckhout.

Govaert Flinck von Cleve, 1616—1660, entfernte sich in spätern Jahren von der Manier Rembrandts. Die „Segnung Jacobs" sieht man in Amsterdam zweimal von seiner Hand, bei Six und im Museum; die Verkündigung der Hirten im Louvre zu Paris ꝛc. Sein Hauptwerk, die samnitischen Gesandten vor M. Curius Dentatus in vergeblicher Mühe der Bestechung, befindet sich im Stadthaus zu Amsterdam und hat wenig mehr von den Besonderheiten Rembrandts. G. Flinck.

2. Zeitr. Ein in Deutschland leider! fast unbekannter Meister
N. Maas. aus dieser Schule ist Nicolaus Maas aus Dordrecht, 1632—1693, gestorben zu Amsterdam, wo (nebst dem Haag) die Bilder zu finden sind, die uns einen Begriff von der Energie des farbigen Lichts geben, mit welcher er die Natur in der sprechendsten, täuschendsten Wahrheit und dabei der größten Anspruchlosigkeit wiedergibt. Die Gesellschaft „Felix meritis" in Amsterdam besitzt von ihm ein unübertrefflich schönes Bild, auf welchem eine alte arme Frau in Lebensgröße dargestellt ist, wie sie vor einem Stück Brot und Lachs ihr Tischgebet verrichtet. Die gleiche Gluth der Farbe und Kraft der Modellierung bei allerdings schwacher Zeichnung ist dem Bilde eines Mädchens in der Sammlung von Six eigen, das unter dem Namen der „Lauscherin" aufgeführt wird. Das Bildniß einer Magistratsperson in der Galerie im Haag steht gegen diese Bilder freilich zurück; viel geringer aber sind zwei Bildnisse von ihm in der Pinakothek zu München.

Jan Victor. Von Jan Victor, einem besonders talentvollen Schüler und Nachahmer Rembrandts, der zwischen 1630 und 1660 blühte, findet man ein gutes Bild, Joseph, der den Kämmerern im Gefängniß ihre Träume auslegt, im Museum zu Amsterdam; die Segnung Jacobs im Louvre zu Paris; sodann eine Reihe Scenen aus der Geschichte des Tobias, die Abreise des jungen Tobias in der Bridgewatergalerie in London; der alte blinde Tobias und die Frau mit der fremden Ziege im Lutonhouse; das Dank-Gebet des alten Tobias für das wiedererlangte Augenlicht in der Pinakothek zu München, ꝛc. Weniger bedeutend
J. van Vliet. und hauptsächlich durch seine Radierungen bekannt ist Joris van Vliet aus Delft, der um 1630 blühte. Das Ver-

liner Museum besitzt ein höchst absonderliches Bild von 2. Zeitr.
ihm, das unter dem Titel des Raubes der Proserpina eine lächerliche Entführungs-Scene aufführt, bei welcher die Gefährtinnen der Entführten sich um sie zurückzuhalten an ihre Schleppe anhängen. Dahin gehört auch Samuel v. Hoogstraeten aus Dordrecht, 1627—1678. S. v. Hoogstraeten.

Ohne in Rembrandts Schule gewesen zu sein, hatte sich — vornehmlich in Radierungen — Salomon Koninck von Amsterdam, geb. 1609, nach ihm gebildet; S. Koninck.
ebenso, doch in ausgedehnter Weise, J. Lievens aus Leyden, 1607—1663, welcher sein Glück vornehmlich in England gesucht und gefunden. Von ihm sieht man u. a. im Museum zu Amsterdam das Bildniß des 70jährigen Jan von Oldenbarneveldt; im Museum zu Berlin die beliebte Segnung Jacobs; in München Bildnisse, ꝛc. Er hat auch Landschaften in Rembrandts Manier gemalt und allerlei in Kupfer gestochen und radiert. J. Lievens.

Ebenfalls mit Rembrandt verwandt, vielleicht selbst Schüler von ihm ist Christian Paudiß, geb. 1618, der 1666 als Hofmaler des Bischofs von Freising starb. Seine Bildnisse haben eine sprechende Wahrheit und Lebendigkeit, wenn sie auch oft ein wenig zu weich modelliert erscheinen; allein man erkennt in ihren Formen durchaus ein sehr feines Gefühl für die Natur. In Wien, Dresden, München ꝛc. sind vorzügliche Beispiele. Im Dom von Freising ist ein großes historisches Bild von ihm, die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, das nicht in gleicher Weise zu seinem Ruhme beiträgt, obschon ein treues Naturstudium auch da nicht zu verkennen ist. Wunderlicher Weise tritt es am vollkommensten und mit wahrhaft überraschender Genialität an einer Stelle auf, Christ. Paudiß.

2. Zeitr. die er nur ein einziges Mal betreten und an der er sich den Tod geholt: bei einem Thierbilde. Er hatte sich mit einem unbedeutenden Thiermaler, Rosenhof, in einen Wettstreit eingelassen, einen Wolf zu malen, der seine Beute verzehrt und einen lüstern herzutretenden Fuchs abwehrt. Mit der genauesten Formenkenntniß und in den feinsten Zügen sprechender Wahrheit des Ausdrucks führte Paudiß sein Werk aus; aber das Schiedsgericht entschied für das geistlose Machwerk seines Gegners, was er sich so zu Herzen nahm, daß er darüber starb. Beide Gemälde hängen zur Warnung für unfähige Schiedsgerichte und für zu reizbare Künstlernaturen in der Pinakothek zu München.

Die Kunst hatte bereits auf den Weg des Virtuosenthums eingelenkt und gewisse Mittel der Darstellung, z. B. effectvolle Beleuchtung, zum Zweck gemacht. Statt des eingeschränkten Tageslichtes durfte ein Andrer Kerzen- oder Fackelschein für seine Scenen wählen, so war eine andre Art Rembrandt da, und schloß er sich in Composition und Zeichnung mehr an italienische Vorbilder an, so mußte er sogar mit dem Reiz der Neuheit wirken. Dies

G. Honthorst. that Gerhardt Honthorst von Utrecht, 1592—1660. Ein Schüler von Abr. Bloemaert ging er frühzeitig nach Italien, wo er sich durch den derben Naturalismus und höchst effectvollen Vortrag des M. Angelo da Caravaggio besonders angezogen fühlte und bestimmen ließ. Mit Vorliebe stellte er Nacht-Scenen in künstlicher Beleuchtung dar, weßhalb ihn die Italiener Gherardo delle notti nannten. Von Italien ging er nach England, wo er am Hofe Carls I. in Ansehn stand, ging aber als Hofmaler des Prinzen von Oranien in sein Vaterland und fand sein Grab in Gravenhag. Ausgezeichnete Bilder von ihm findet man in der englischen

National-Galery zu London, in Hamptoncourt, im Louvre zu Paris (vortreffliche Bildnisse; dann die Verleugnung Petri, und des Pilatus Händewaschen), in der Galerie Pitti zu Florenz (Tod der heiligen Magdalena), in Dresden (die Findung Mosis, einige Bauernscenen und Bildnisse), Wien (Christus im Verhör vor Pilatus, eines seiner bedeutendsten Gemälde, obschon die grelle Beleuchtung durch die auf dem Tische brennende Kerze die Aufmerksamkeit ganz auf sich zieht und obendrein die Formen in grelle Gegensätze bringt; S. Hieronymus im Gebet vor Todtenkopf und Kerze), München (Ceres verwandelt bei Fackellicht den Sohn einer sie verspottenden Bäuerin in eine Eidechse, u. a.), Amsterdam (vortreffliche Fürsten-Bildnisse), Berlin (die Befreiung Petri, mit besonders starkem, vom Engel ausgehendem, den Apostel blendendem Lichtschein) ꝛc. In Berlin sieht man auch mehre Arbeiten seines Bruders Wilhelm Honthorst († 1683), der in derselben Weise malte.

2. Zeitr.

W. Honthorst.

Ein Schüler von Gerhardt Honthorst war Joachim v. Sandrart aus Frankfurt a. M., 1606—1688. Er lebte lange Zeit in Italien, dann in Frankfurt und Amsterdam; bewohnte jedoch später das Schloß Stockau bei Ingolstadt, das ihm durch Erbschaft zugefallen, wo er eines großen Wohlstandes sich erfreute; ging aber nach Augsburg, von da, seiner zweiten Frau zulieb, 1674 nach Nürnberg, wo er an der Aufsicht der durch Joachim Nützel von Sündersbühl 1662 gegründeten, und von seinem Neffen, Jacob Sandrart, einem Kupferstecher, und dem Architekten Elias Godeler geleiteten Malerakademie theilnahm; und nachdem er noch einem Rufe des Kaisers Ferdinand III. nach Wien gefolgt war, in hohen Ehren starb. Sandrart war ein

J. von Sandrart.

2. Zeitr. geschickter Künstler, der den großen Meistern Italiens und der Niederlande manches abgesehen, auch die Natur mit Eifer studiert und eine Geläufigkeit im Malen erlangt hatte, daß er zwei Bildnisse in einem Tag vollendete; allein Eigenthümlichkeit der Auffassung, Composition, Charakter und was sonst dem Kunstwerk besondern Reiz verleiht, wird man vergeblich bei ihm suchen. Im Geschmack stand er ganz unter dem Einfluß der Zeit, die sich in allegorischen und mythologischen Aufputzungen der Wirklichkeit gefiel. Man bekommt eine ungefähre Anschauung davon durch das Programm zu einem Gemälde, welches ihm Kaiser Ferdinand III. aufgetragen. „Jupiter" — so schreibt der Kaiser — „auf dem Adler sitzend auf der Erde, in der rechten Hand einen Oelzweig, in der Linken sein Fulmen haltend und mit Lorbeern gekrönt, so mein Contrefait sein könnte. Aus dem Himmel die zwo verstorbenen Kaiserinnen als Juno und Ceres, die Eine Reichthümer und die Andre Fruchtbarkeit ihm offerierend. Die Königin aus Spanien als Minerva, die Streitrüstung und Künste präsentierend. Bellona die jetzt regierende Kaiserin, die militarischen Instrumente ihm unter die Füße werfend. Erzherzog Leopold in Forma Martis, auch die Instrumenta bellica untergebend. Der römische König in Forma Apollinis mit den musikalischen Instrumenten. Mein kleiner Sohn in Forma Amoris, doch bekleidet, den Köcher und Bogen präsentierend." In den Kirchen von München und von Bayern überhaupt, in Oberöstreich, Mähren, Wien ꝛc. sind viele Altarblätter von ihm, oft neun in Einer Kirche; die Pinakothek in München hat u. a. von ihm eine Folge von Bildern aufgestellt, in denen durch lebensgroße Halbfiguren die zwölf Monate charakterisiert sind, z. B. der Januar durch einen

Alten am Feuer, der Februar durch einen Koch mit einer 2. Zeitr.
Pastete, der Mai durch eine Frau die einen Kranz flicht ꝛc., Dinge, denen ein fleißiges Studium der Natur und der Rubensschen Palette sowie der Zeichnung von Snyders immer einigen Werth gibt. An Honthorst erinnert das Bild des Berliner Museums, Seneca's Tod, ursprünglich im Wettbewerb mit elf andern Künstlern in Rom für den König von Spanien gemalt und zu den besten gezählt. Sein berühmtestes Bild bleibt das „Friedensmahl“ vom 25. September 1649, gemalt im Auftrag des schwedischen Generals Wrangel und von diesem der Stadt Nürnberg verehrt, die es jetzt im Landauer Brüderhaus aufbewahrt. Das Bild ist 9 Fuß breit und 12 Fuß hoch, und zählt man funfzig Bildnisse darauf von kaiserlichen und schwedischen Commissären und von Reichsständen (gestochen von K. Wolf). Zu des Porzelius Bilderbibel lieferte er 210 Blätter, so daß man da seine Weise zu componieren leicht kennen lernen kann.

Sandrart hat als Künstler großen Ruhm, viele Ehrenbezeigungen und ansehnliche Reichthümer sich erworben. Höher erscheint sein Verdienst als Kunst-Schriftsteller, indem er als solcher die Kenntniß der Künstler und Kunstwerke, die Achtung und das Verständniß der Kunst in weiten Kreisen verbreitete. Nach dem Vorbilde des Vasari und Van Mander sammelte er Notizen über Künstler und ihre Werke, stellte sie zusammen und gab sie heraus unter dem Titel: „Deutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malerkünste; mit vielen schönen Kupfern, Porträts der Maler, mit Abbildungen der Sculpturen, Vignetten ꝛc., 2 Theile in 5 Abtheilungen nebst dem Lebenslauf und den Werken von J. v. Sandrart. Nürnberg, 1675.“ Er

2. Zeitr. schickte diesen kurzen Biographien eine ziemlich ausführliche Geschichte der antiken Baukunst und Sculptur und eine Abhandlung über alle verschiedenen Kunstweisen und Uebungen voraus, und erläuterte das Gesagte durch eine große Zahl von Abbildungen, die er auf seinen Reisen in Italien, Sicilien und Malta angefertiget, so daß ein für die damalige Zeit einziges und sehr interessantes Werk entstand, das ins Lateinische und Italienische übersetzt und bald von Neuem vermehrt und erweitert aufgelegt wurde. Der namhafteste seiner Schüler ist Matth. Merian von Basel, 1621—1687.

Matth. Merian.

Entschiedener den italienischen Naturalisten, namentlich dem Caravaggio folgte Justus Sustermanns von Antwerpen, 1597—1681; doch wußte er auch die Lehren der Caracci zu befolgen, welche der Kunst das Ziel stellten, die verschiedenen individuellen Vorzüge großer Künstler zu vereinigen. Sustermanns gelangte damit zu großem Ansehn in Italien, so wie bei seinen Landsleuten; denn Rubens und Van Dyck schätzten ihn; und er lebte als der Hofmaler Cosmus II. in hohen Ehren in Florenz. Hier, im Palast Pitti findet man auch seine besten Arbeiten, namentlich Bildnisse der fürstlichen Familie, auch das von Galileo Galilei. Bedeutend tiefer steht sein Verdienst als Historienmaler, wie denn die „Huldigung der toskanischen Stände" im selben Palast eine unsäglich dürftige Composition ist. Das Berliner Museum besitzt eine Grablegung von ihm und den Tod des Socrates.

Justus Sustermanns.

Eine dem Sandrart in vielen Beziehungen sehr ähnliche Erscheinung war Gerhard v. Lairesse aus Lüttich, 1640, gest. zu Amsterdam 1711. Er sah Italien nicht. Seine Muster waren Poussin und P. Testa und

G. v. Lairesse.

namentlich ließ er sich von ersterm zur Reflexion, zu gelehrter, verstandesgemäßer, aber freilich ziemlich lebloser Darstellungsweise bestimmen. Dabei liebte er die Allegorien im Zeitgeschmack, vornehmlich mythologische Gegenstände, womit er Wände und Decken bemalte, wie man u. a. in den königlichen Schlössern zu Berlin noch sehen kann. Wie Sandrart wirkte er auch als Schriftsteller. Im Jahre 1707 erschien von ihm: „Het groot schilderboek door G. de Lairesse. 2 Deelen. Met printverboeldingen, 4°.“ Es ist ein Tractat über die Malerei, wie man die Natur studieren, wie man zeichnen, malen, componieren, darstellen, charakterisieren soll ꝛc., ein Werk, das in alle Sprachen übersetzt und in den überall damals gegründeten Kunstschulen als Lehrbuch eingeführt wurde. 2. Zeitr.

Carl Screta (Szotnowsky) von Prag, 1604—1651, befolgte ganz denselben Weg, ahmte aber Guido und Caravaggio nach und verstand zu malen, wie man an vielen Altarblättern in den Kirchen von Prag, Salzburg ꝛc. oder im „Leben des heiligen Wenzel“ in der ständischen Galerie zu Prag sehen kann. — Carl Screta.

Joh. Ulrich Loth, gest. zu München 1662, und sein Sohn Joh. Carl Loth, Carlotto genannt, 1632 bis 1698, folgten ihren zeitgenossischen Naturalisten und Manieristen Caravaggio, Liberi ꝛc. und malten große Altarblätter, die noch gegenwärtig die Kirchen Bayerns und selbst italienische Galerien anfüllen. J. U. und J. C. Loth.

Ein ebenso geschickter Sammler fremder Eigenschaften war Joh. Kupetzky aus Pössing in Oberungarn, 1666 bis 1740, der zuletzt in Nürnberg lebte; das Beste, was von ihm bekannt worden, sind Bildnisse, die mit männlicher Kraft und ohne Prätension ausgeführt sind; im J. Kupetzky.

2. Zeitr. Berliner Museum ist ein heiliger Franz von ihm, dessen Hauptverdienst in der Tüchtigkeit der Pinselführung liegt.

G. Kneller. Gottfried Kneller von Lübeck, 1648—1723, hatte anfangs dieselbe Richtung genommen, studierte in den Niederlanden Rembrandt und Ferd. Bol, in Venedig Tizian und Paul Veronese, erkannte aber bald als sein ausschließliches Fach die Bildnißmalerei. Bereits mit einigem Glanz um seinen Namen ging er nach London und ward hier sehr bald der gefeiertste Künstler, mit Geld und Ehren überhäuft und mit Aufträgen erstickt. Alle Souveraine Europas, alle Celebritäten Englands mußte er malen, so daß ihm zuletzt keine andre Rettung blieb, als eine Bildnißfabrik anzulegen und selbst mit der oberflächlichsten Leichtigkeit Schnellmalerei zu treiben. Es ist interessant, daß er Einer der ersten war, die den Gedanken hatten, eine Maler-Akademie zu gründen, und die Königin Anna bestätigte ihn als Präsidenten derselben 1697.*)

Im entschiedensten Gegensatz zu ihm gewann ein andrer deutscher Kunstjünger und Zeitgenosse einen europäischen

B. Denner. Namen, das ist Balthasar Denner aus Hamburg, 1685 bis 1749. In Schwerin, wo er die längste Zeit seines Lebens zugebracht, sieht man Bildnisse von ihm, die in herkömmlicher Weise gemalt sind; allein seine eigentliche

*) Die unter Papst Gregor XIII. um 1580 von Ferd. Zucchero gestiftete Accademia di S. Luca in Rom war nur eine Gesellschaft von Künstlern, die ihre Mitglieder wählte. Vouet, Le Sueur, und (vielleicht) Le Brun gründeten 1648 die Academie zu Paris, wobei wohl schon an Unterricht gedacht worden; Dresden erhielt seine Academie unmittelbar nach der Londoner 1697 und Berlin die seinige 1699; die Nürnberger war 1662, die Antwerpner 1663 gegründet worden.

Liebhaberei bestand darin, alte, häßliche, runzlige, haarige Gesichter in Lebensgröße mit einer solchen Ausführlichkeit abzubilden, daß die Haut in der Natur unter der Loupe nicht mehr von ihren subtilsten Extravaganzen und Rissen, Sprüngen und Absonderungen zeigen kann, als in seinen Bildern, denen ein wahres und warmes Colorit einen noch verstärkteren Schein des Lebens gibt. Diese Art Bilder gehören so zu sagen zu den Unerläßlichkeiten einer öffentlichen Galerie und finden sich auch in allen. 2. Zeitr.

Ein ziemlich unbedeutender Künstler, der sich nach französischen Mustern gebildet, war Eglon van der Neer, aus Amsterdam, 1643—1703. Er hatte aber einen Schüler, dem es gelang, seinen Malereien einen neuen und eigenthümlichen Reiz zu geben, womit er — obschon das Verdienst nicht sehr hoch anzuschlagen — doch mitten unter den Allerwelts-Nachahmern wie ein Künstler von Genie sich ausnimmt. Dies war Adrian van der Werff, aus Kralinger-Ambacht bei Rotterdam, 1659—1722, lange Zeit in Diensten des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Er erfand eine Methode zu malen, durch welche seine Bilder ein so vollkommenes Ansehn erhielten, als wären sie gegossen, ciseliert und poliert. Man übersah vor Vergnügen über die Weichheit des Fleisches, daß die Knochen fehlten; über der wunderbar glatten und geleckten Fläche, daß die Natur gar nicht so glatt und geleckt ist, und fand den elfenbeinernen Ton, der seine nackten Körper auszeichnet, so wunderschön, daß man darüber den des Lebens vergaß. Sei's, daß der Schimmer von Idealität, der über seinen Werken liegt, die Augen bestach, sei's, daß die Originalität der malerischen Behandlung reizte: seine Bilder waren sehr gesucht und wurden

E. v. d. Neer.

A. v. d. Werff.

2. Zeitr. theuer bezahlt. Er malte viele biblische und mythologische Gegenstände; anfänglich in kleinem Format, später auch in Lebensgröße. Fast in allen Galerien findet man Arbeiten von ihm; die meisten wohl in der Pinakothek zu München, wo auch eine lebensgroße büßende Magdalena aufbewahrt ist. — In seiner Weise malte sein jüngerer Bruder, P. v. d. Werff. Peter van der Werff, der von 1665 bis 1718 lebte.

Wiederum in den allgemeinen, breitgetretenen Gang der Kunstbildung, wie sie auf das Erlernen des Handwerks und die Aneignung der Vorzüge großer älterer Meister A. Terwesten. Italiens und der Niederlande gerichtet war, lenkte Augustin Terwesten aus dem Haag ein, der von 1649 bis 1711 lebte und sich auf langjährigen Reisen in Italien, England und Frankreich einen Namen gemacht hat. 1688 nach Berlin berufen, um die Schlösser daselbst und in Charlottenburg in Fresco auszumalen, ward er im Auftrag des neuen Königs Friedrich I., und unterstützt von Schlüter 1699 der Gründer und erste Director der Academie der Künste der preußischen Hauptstadt.

Bis dahin hatten die Künstler, wenigstens in der Regel, den größten Theil ihrer Bildung aus den Werken früherer Meister geschöpft. Das Ansehn aber, in welchem die lebende Kunst in Rom und Paris stand, der Glanz, der die Namen eines Pietro Berrettino, oder eines Vanloo und Boucher umgab, die Reichthümer, die ihnen ihre Handfertigkeit und künstlerische Ausschweifung einbrachten, reizten so sehr zur Nacheiferung, daß nun nicht nur nicht an Eigenthümlichkeit mehr gedacht, sondern auch der Zusammenhang mit der älteren Kunst gänzlich aufgegeben wurde. J. Werner. In dieser Richtung zeichneten sich u. A. aus Jos. Werner aus Bern, 1637 — 1710, der seinen Aufenthalt in

Rom, Paris, Augsburg, München, Wien, Berlin und zuletzt wieder in Bern durch viele zurückgelassene Gemälde in Miniatur und Oel bezeichnet hat. Peter Brandel aus Prag, 1668—1739, verewigte seine Kunst vornehmlich in den Kirchen von Prag; Peter von Strudel aus Cleß in Tyrol, 1648—1717, malte sehr viel für die Kirchen und Paläste von Wien. Joh. Daniel Preißler aus Nürnberg, 1666—1737, und sein Sohn Joh. Justin Preißler, 1698—1771, haben ein etwas ernsteres Aussehn, doch ohne sich wirklich über die Masse zu erheben. — J. F. Rottmayr v. Rosenbrunn, aus Laufen, 1660—1727, und Daniel Gran aus Wien, 1694 bis 1757, versorgten hauptsächlich östreichische Kirchen (Salzburg, Mödling, Wien) und Paläste mit Bildern; Cosmas Damian Asam in München um dieselbe Zeit bayrische. Dasselbe thaten J. G. Bergmüller aus Dirkheim, 1688—1762, und sein Schüler Joh. Fr. Holzer aus Burgeis im Vintschgau, 1709—1740, die in Augsburg lebten und von denen der letztere besondern Ruhm gewann durch die Fresken, die er an die Außenseiten der Häuser malte.

2. Zeitr. P. Brandel. P. v. Strudel. J. D. Preißler. J. J. Preißler u. A.

Joh. Heinrich Tischbein d. Ae. aus Haina, 1722 bis 1789, hielt sich ausschließlich an die französische Schule von Vanloo und Coypel, zu der er noch einige Lehren von Piazetta in Venedig fügte. Sein Hauptbild ist die Hermannsschlacht im Schlosse zu Pyrmont. Andere Werke von ihm findet man im Schloß Weißenstein und andern kurfürstlich hessischen Schlössern, eines auch in der Katharinenkirche zu Cassel; sein vorzüglichstes dürfte die Verkündigung des Todesurtheils an Konradin von Schwaben sein, das in der Galerie zu Gotha hängt.

J. H. Tischbein.

2. Zeitr.

Christ. Rode. In Berlin arbeitete Christ. Rode, 1725—1797, in ähnlicher Richtung. Die Kirchen und Paläste Berlins sind (und waren) an Decken und Wänden seiner Werke voll. — Wie geschickt aber auch die Virtuosen der Malerkunst zu Wien und Berlin, zu München und Augsburg sein mochten, in dreister Handfertigkeit und Schnellmalerei

M. Knoller. wurden sie alle übertroffen von Martin Knoller aus Steinach in Tyrol, 1725—1804. Von Wien, wo er seine Studien begonnen, ging er nach Rom, Neapel und Mailand. In letztrer Stadt malte er fünf Plafonds und dreißig Oelgemälde im Schloß, und viele Bilder in andern Palästen. In Bayern und Tyrol breitete sich seine Kunst aus wie ein Lauffeuer. Das Kloster Ettal im bayrischen Gebirge, der Bürgersaal in München u. v. a. geben Zeugniß, mit welcher Leichtigkeit er ungeheure Flächen mit Figuren überdeckte, wobei nicht unerwähnt bleiben darf, daß seine Farben licht und blühend sind, und sich vortrefflich gehalten haben.

Mitten in dieser allgemeinen Geist- und Charakterlosigkeit, da man die Natur und die Kunst gleichweit aus den Augen verloren und keine Empfindung mehr in Wahrheit auszudrücken verstand und somit eine völlige Scheidung der Kunst und des Lebens eingetreten war, gewährt es einen wirklichen Trost, noch einen Maler zu finden, der doch wenigstens den Sinn für die alten Meisterwerke offen

Chr. W. E. Dietrich. und gesund erhalten hatte. Dies war Chr. W. E. Dietrich aus Weimar, 1712—1774. Sein bewundernswürdiges Talent, die Manieren andrer Maler nachzuahmen, würde auch wohl zu andrer Zeit Anerkennung gefunden haben; in der Oede und Dürre der seinigen wird er dadurch zum Phänomen. Indem er nach Belieben bald als Poelemburg, als Rembrandt, als Ostade, bald als einer

der italienischen Meister malte und zwar in überraschender 2. Zeitr.
Eigenthümlichkeit eines Jeden, stand die alte Zeit gewissermaßen aus dem Grabe auf, und die Blicke wurden unwillkührlich wieder auf sie gerichtet. Die Gemäldesammlung in Dresden (wo er lebte und starb) ist reich an Bildern von ihm in den mannichfachsten Manieren, vornehmlich aber in der Rembrandts, die er vor allem liebte und mit Virtuosität nachmachte.

So waren denn allmählich die künstlerischen Kräfte so weit herabgekommen, daß ein gründlicher Umschwung stattfinden mußte, wenn sie dem Leben wiederum einmal von Werth sein sollten. Wie dies geschah: davon soll der vierte Band Nachricht geben.

Die Genremalerei.

Ihren höchsten Gipfel, bis zu welchem die Kunst keiner andern Nation sich emporgearbeitet, hat die deutsche Malerei in dem sogenannten Genre erreicht. Die Genremalerei ist eine unter der Einwirkung des Zeit- und Volksgeistes nothwendige Folge der von der deutschen Kunst eingeschlagenen Richtung. Seit den Van Eyk's und durch sie zur Nachahmung der Natur geführt und für ihre Charaktere und Ideale an die Wirklichkeit gebunden, brauchte die deutsche Kunst ihren Gesichtskreis nicht zu erweitern, ja ihren Standpunkt kaum zu verändern, um dem Leben, das sie zur Schaubühne überlieferter Geschichten und zur Darstellung einer jenseitigen Seligkeit benutzt, seine selbstständigen, ihm eigens angehörigen Reize anzuerkennen und als solche zu schildern. Waren die Heiligen und Martyrer schlichte Abbilder wirklicher Personen, nur in besonders feierliche Stimmung und Haltung versetzt, so mußten oder

2. Zeitr. konnten wenigstens diese Personen auch ohne den künstlichen Nimbus dieser feierlichen Stimmung und Haltung einen Werth für die Kunst haben; und wie wir gesehen, daß der Unterschied zwischen einer heiligen und einer Zimmermanns-Familie allmählich ins Ungewisse verlief, so wurde leicht durch die entschiedene Bezeichnung der letztern der Zweifel gehoben, und statt einer bestimmten, geschichtlich bedeutsamen Zimmermanns-Familie eine andere gegeben, die ohne besondere Kennzeichen, eine jede sein konnte, nur die Gattung bezeichnete und allein durch ihren Zusammenhang mit dem wirklichen Leben interessirte.

So war durch den in die kirchlich religiöse Kunst eingetretenen Naturalismus seit lange schon der Weg zur Genremalerei angebahnt. Von der Kunst des Bildnisses führte ein anderer eben dahin. Man war vom einzelnen Bildniß zum zusammengesetzten Bildniß-Gemälde fortgegangen. Wurde es nun wohlgefällig aufgenommen, den König oder sonst einen Fürsten mit seiner Gemahlin, den Prinzen und Prinzessinnen auf Einem Bilde vereinigt zu haben, machte die Kunst Glück mit der Familie eines angesehenen Bürgermeisters, mit einer Zusammenstellung von bekannten Rathsherren, geehrten Offizieren, berühmten Künstlern und ihren schönen Frauen, so war kein nachhaltiger Grund vorhanden, weßhalb nicht auch unbenannte Personen und Familien, bei gleich treuer und kunstvoller Darstellung ihrer individuellen Züge, eine gleich große Theilnahme finden sollten.

Dazu kommt, daß die Malerei von Anfang an die Scenen des gewöhnlichen Straßen- und Hauslebens wohl beachtet und in ihre Darstellungen — obschon nur nebenher und als zufälligen Schmuck oder als Steigerung der

natürlichen Wirkung in dem Hintergrund — aufgenommen hatte. Sie brauchte demnach nur solche Scenen, Leute die sich vor einem Haus unterhalten, einen Hufschmied in seiner Schmiede, zechende Kriegsleute ꝛc. zur Hauptsache zu machen, in den Vordergrund zu stellen, und gelegentlich die Historie ganz wegzulassen, so war das Genrebild da und fertig. 2. Zeitr.

Ueberall also weist uns das Genre auf die naturalistische Auffassung der Kunst als auf seinen Ursprung zurück. Daher kommt es auch, daß eine Kunst wie die italienische, welche auf Idealismus gegründet, für Formen und Charaktere die Hauptnahrungsquelle in der Phantasie hatte, erst dann zum Genre gelangte, als die Kraft der freien Schöpfung zu versiegen begann und auch nur da, wo man in die Bahn des Naturalismus einlenkte, wie von Caravaggio, Cerguozzi u. A. geschehen.

Indessen nicht nur um die Wahrheit der äußern Erscheinung, um die wirklichen Menschen, war es der deutschen Kunst zu thun, als sie die Genremalerei schuf; sie hat noch eine tiefer liegende Begründung im deutschen Volkscharakter und in der Bildung der Zeit. Das innerste Bedürfniß unserer Nation nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit, nach voller Uebereinstimmung des Denkens und Empfindens mit Wort und That, was uns ein blos angeeignetes Bekenntniß unerträglich sein läßt, das die großen und ehrlichen Kämpfe wider die ersten Sendboten des Christenthums, so wie später für die Reformation der Kirche hervorgerufen; dasselbe Bedürfniß, das dem Naturalismus, der wirkliche, leibhaftige Menschen statt der blos gedachten und eingebildeten hinstellte, die Wege in der Kunst bereitet, dieses selbe Bedürfniß brachte die Genremalerei hervor. Die Andacht

2. Zeitr. der Frommen zu den Heiligen des Himmels, die Erhabenheit dieser Heiligen und die Seligkeit der Begnadigten, der Schmerz der Verdammten in den Klauen der Teufel, wie die Siegesfreude der Martyrer unter den Händen ihrer Henker, alles hatte sich — wenigstens in der Phantasie der Künstler — so vollkommen überlebt, daß alle Darstellung davon gemacht, ja neben der Einfachheit und Innigkeit eines Bildes aus alter Zeit trotz allem Kunstaufwand wie eine schale Lüge erscheint. Auge und Gemüth aber verlangen von der Kunst wahre Freude, wahre Glückseligkeit, wahren Schmerz, kurz: wahre Empfindung, wie man sie aus eigner Erfahrung kennt und wie aller Orten und Enden das wirkliche Leben sie zeigt. Und so durfte die Kunst sich nur an dieses wenden, und sie fand was Herz und Auge verlangten; sie fand es selbst da, wo es Niemand suchte, wo es am wenigsten erwartet werden konnte, an den von dem Glück am meisten vernachlässigten Stellen. Denn wohl verschmähte sie nicht, das Behagen des Reichthums, die Genüsse der höhern Bildung in verlockenden Farben zu schildern; allein ihr Auge und Herz fand auch die Menschen, die in einem dürftigen Schutzwinkel gegen den Sturm, an einem ärmlichen Kaminfeuer wider die Kälte, an einem Krug Dünnbier und einer Pfeife Tabak, haben was sie brauchen, um sichs wohl sein zu lassen und weder die Großen der Erde um ihr Glück, noch die Heiligen des Himmels um ihre Seligkeit zu beneiden.

Hiermit war nun der vom Naturalismus geleiteten und ausgebildeten Kunst ihr volles Recht widerfahren. Ihre Gestalten stellten nun nichts mehr vor, was sie nicht in Wahrheit waren, und zeigten kein Gefühl, dessen Aeußerung ihnen erst zugemuthet oder abverlangt worden wäre.

Die vollkommene Uebereinstimmung der äußern Erscheinung mit ihrer Bedeutung war erreicht in einer Weise, wie sie weder die alte, noch die neue historische Schule erreicht hatte: die deutsche naturalistische Malerei war an ihrem Ziel angekommen. Hierbei fühlte sie nun sogleich in richtigem Instinkt heraus, daß für den Mangel historischer Bedeutsamkeit ein Ersatz gefunden werden müsse in individueller Gültigkeit und daß an die Stelle großer, durch Zeiten, Thaten und Ereignisse gegebener Züge die kleinen treten müßten, welche persönliche Verhältnisse und Gewohnheiten kennzeichnen. Alles Nebensächliche erhielt durch seinen oft sehr einflußreichen Zusammenhang mit der dargestellten Lage, Beschäftigung oder Handlung seine Bedeutung: es gab keine Kleinigkeiten mehr. Alles hatte Werth, oder Nichts. Aber eben darum mußte die Liebe, die den Werth des Kleinsten und scheinbar Nichtigsten erkannte, auch seiner Darstellung zugewendet bleiben und mit derselben Sorgfalt und Genauigkeit arbeiten lehren, wie die Natur, die man sich durchaus zur Richtschnur genommen, ebenfalls arbeitet, im Großen wie im Kleinen. 2. Zeitr.

Wir sehen, daß hiermit die Genremalerei das Gebiet der idyllischen und humoristischen Dichtung betritt. Ist ihr aber alles Kleine so wichtig wie das Größte, so wird ihr auch — da die Unterschiede verschwinden — gelegentlich einmal das Große klein erscheinen, und, die Verhältnisse umkehrend, wird sie die Kriegsknechte, die den heil. Petrus im Gefängniß bewachen sollen, am Kamin sich wärmen und in ihr Würfelspiel sich vertiefen lassen, während tief im Hintergrunde des Bildes der Gefangene — uns, die wir uns nicht mit wärmen und nicht mit spielen, kaum erkennbar — von einem Engel befreit wird.

2. Zeitr. Bei einem andern Heiligen, der mit allerhand Versuchungen zu kämpfen hat, wird sie sich weniger für seinen passiven Widerstand, als für die bösen Geister, die ihn hervorrufen, interessiren; ja sie wird mit Lust und Hast die Gelegenheit ergreifen, wo sie einmal der Wirklichkeit eine Strecke Weges entlaufen und den Verlockungen einer regel- und zügellosen Phantasie ungehindert folgen und sich Geschöpfe so toll und widersinnig ausmalen kann, als sie will. Dabei hat sie jedenfalls ihren Zweck erreicht, die Aufmerksamkeit von der ernsten Hauptperson ab- und grotesken oder komischen Nebenfiguren zuzulenken.

Selbst aber auch bei diesen Sprüngen der Laune und den Ausschweifungen der Einbildungskraft bleibt sie für alle Einzelheiten an eine sorgsame Rücksichtnahme auf die Natur gebunden und versäumt nichts, ihre Einfälle und selbst ihre Lügen mit den unwiderleglichsten Zeichen der Wahrheit auszustatten.

Aus dieser ganz entschiedenen, unbeschränkten Hingebung des Künstlers an die Natur in ihren besondersten Kundgebungen folgt für ihn mit Nothwendigkeit eine gewisse Vorliebe für die eine oder die andere Art derselben, so daß sich die künstlerischen Individualitäten schon in der Wahl des Stoffes von einander unterscheiden; daß der Eine sich mehr an den niedern Kreisen des Lebens und seinen von der Bildung unberührten, naturgemäßen Aeußerungen erfreut, der Andere seine Gegenstände lieber aus den höher gelegenen Kreisen der Gesellschaft holt; der Eine friedliche, der Andere kriegerische Scenen vorzieht; der Eine sich in der Darstellung komischer und lächerlicher Auftritte gefällt, der Andere lieber Gemüthlichkeit und Behagen schildert; oder auch sehen wir Einige mit der Auffassung von

Charakteren und Zuständen sich genügen, während Andere 2. Zeitr.
durch bestimmte, oder auch nur angedeutete Handlungen oder Vorgänge das Lebensbild zu vervollständigen suchen. Weiterhin mußte es sich von selbst ergeben, daß gewisse Einzelheiten, welche den Bildern einen besondern Reiz verleihen, irgend ein Kleiderstoff, Geräthschaften, eine besondere Art der Beleuchtung u. s. w. zur Liebhaberei, ja in einem bestimmten Grade vollkommener Ausführung zum ausschließlichen Eigenthum und Merkmal einzelner Künstler wurden.

Während inzwischen so eine ganz neue Kunst geschaffen war, wurde der Zusammenhang mit der alten, historischen, in vielen sehr wesentlichen Beziehungen aufrecht erhalten. Vor allem gilt dies von der Anordnung, der eigentlichen Composition. Das Gefühl für massenhafte und in guten Verhältnissen gegliederte Gruppierung, für Fluß und Zusammenhang der Linien, das ganze architektonische Gerüst eines Bildes mit seinen Gegensätzen und Verbindungen war mittelbar und unmittelbar auf die neue Kunst übergegangen; und wie sehr sie sich auch durch die Wirklichkeit und die Eindrücke aus dem Leben bestimmen ließ, wie sehr in ihren Bildern — wie in der Natur — unberührt von aller Künstler-Ansicht der Zufall zu regieren scheint, so ist doch alles darin mit so klarer Besonnenheit geordnet, daß man keine Figur, ja keinen noch so unbedeutenden Gegenstand von seinem Platze verrücken, noch deren Linien verändern könnte, ohne die Schönheit des Gesammteindrucks in Gefahr zu bringen.

Gleicherweise hielt die neue Kunst alle Ueberlieferungen der malerischen Behandlung fest und machte nach Umständen von einer jeden den entsprechenden Gebrauch, von

2. Zeitr. dem leichten, flüssigen Farbenauftrag zum gediegenen Impasto, von der Virtuosität der Meister des 17. Jahrhunderts wie von dem Wunderfleiß der Van Eyk'schen Schule. Vor allem aber hielt sie fest an der Errungenschaft der gesättigten Farbentöne, der vollkommenen Abrundung und des so überaus wirkungsvollen und reizenden Helldunkels.

Dagegen in der Zeichnung und Formengebung mußte alles aufgegeben werden, was etwa noch von altem Styl in die spätere Historienmalerei übergegangen war, und die unmittelbaren natürlichen Vorbilder allein und ihre Trachten, die eigenthümliche Beschaffenheit der Stoffe, Locale und Geräthschaften bestimmte die Form und ließ nur einen Spielraum der Wahl für den individuellen Geschmack.*)

Ich habe bereits oben den Antheil hervorgehoben, welchen Rubens an der Entwickelung dieser neuen Gattung der Malerei hatte. Wohl hatten auch Peter Breughel d. Ae., Abr. Bloemaert u. A. früher schon eine Richtung nach dieser Seite genommen, ohne aber einen eigentlichen Weg zu bahnen, oder eine bestimmte Nachfolge zu finden. Aus der Schule von Rubens nun unmittelbar ging ein Künstler hervor, der den wirklichen Uebergang zu der neuen Kunst bildete: David Teniers der Aeltere aus Ant-

D. Teniers d. Aeltere.

*) Da der sinnenfälligste Unterschied zwischen Historie und Genre im Styl, in Zeichnung und Formengebung liegt, so legt man heut zu Tage einen größeren Nachdruck darauf, als selbst auf die Wahl des Stoffs, so daß man irgend einem Bilde aus dem alltäglichen Leben durch den Styl den Stempel eines historischen aufdrücken zu können glaubt, und daß man in diesem Sinne von historischen Genrebildern und genremäßigen Historien spricht; was — wie wir gesehen — auf die hier geschilderte Periode nicht ohne Begriffsverwirrung anzuwenden sein würde.

werpen, 1582—1649. Zwar hat auch er noch historische Aufgaben behandelt, wie die „Werke der Barmherzigkeit“ in der Paulskirche zu Antwerpen, oder mehre mythologische Scenen in der Galerie des Belvedere zu Wien, die Versuchung des h. Antonius im Museum zu Berlin ꝛc.; allein einmal sind diese Dinge durch ihre Auffassung dem Genre verfallen; dann aber widmete er sich ganz besonders der Darstellung von Scenen aus dem Bauernleben, Rauch=, Tanz= und Trinkgesellschaften, davon in Schleißheim noch einige gute Beispiele zu finden sind. 2. Zeitr.

Mit vollkommener Entschiedenheit tritt sein Sohn David Teniers der Jüngere von Antwerpen, 1610 bis 1690, für die neue Kunst ein, und zwar mit einer so ungeheuren Menge von Bildern, daß er mit ihrer Anzahl allein schon im Stande gewesen wäre, die Kunst in eine neue Bahn zu werfen. D. Teniers der Jüngere.

„Wer gern tanzt, dem ist leicht aufgespielt.“ Das ist das Thema, das Teniers einfach als solches, und in tausendfachen Variationen der Welt zum Besten gab. Er ist der erste, der das große Geheimniß des „Glücks in der Beschränkung“ durch die Kunst offen legte und das Auge auf Erscheinungen lenkte, an denen es bis dahin vorübergegangen. Teniers wählte sich für seine Darstellungen die flämischen Bauern, unbeirrt durch die Plumpheit ihrer Gestalt und Züge, durch das Gewöhnliche ihrer Tracht, durch die Dürftigkeit ihrer Wohnung, ihres Hausrathes, ihrer ganzen Existenz. Er fand aber bei ihnen, was er suchte, eine Fülle guten Humors und die Fähigkeit, unter allen Umständen das Leben für eine Wohlthat zu halten; Menschen, die in einer niedrigen, rauchigen Hütte beim Bierkrug von Stein fröhlicher sind als der Reiche in seinem

2. Zeitr. Palast beim Champagner-Gelag, denen der Kegelschub und ein Spiel Karten zur unerschöpflichen Quelle des Vergnügens geworden, Menschen die zum Tanzen nur einen — offenen oder gedeckten, ebenen oder unebenen — Raum brauchen, groß genug um sich frei umdrehen zu können, deren Orchester auf einem umgestürzten Fasse Platz hat und die von der Tänzerin nicht verlangen, daß sie eine Venus sei, Menschen die selbst für das Verlangen der Liebe und ihrer oft zügellosen Zärtlichkeit weder Schönheit noch Jugend zur Bedingung stellen, sondern sich gemüthlich thun überall und auf alle Weise. Es ist in der That auffallend, daß in keinem der unzähligen Bilder von Teniers nur eine leidlich hübsche Person vorkommt. Es sind meist kurze, untersetzte Gestalten, die Weiber in der Regel feist, die Augen klein, die Nase kolbig, der Mund breit, die Bewegungen eckig und fast schwerfällig; und doch vergnügt und darum für ihn interessant und der Darstellung würdig. Aus gleichem Triebe interessirten ihn schon gewisse Räumlichkeiten dieser von keiner Bildung geschulten, von keinem Luxus emporgeschraubten Menschen, eine Küche mit ihrem regellos aufgestellten Geschirr, ein Vorplatz, ein Stall mit ihren Geräthschaften und ihren mannichfachen Winkeln, Verstecken und allen Spielen des Zufalls, wobei eine einzelne Person, eine scheuernde Magd ꝛc. genügte, den Zusammenhang mit ihren Bewohnern zum Bewußtsein zu bringen. — Diesen an sich, wie man sieht, nicht hochbedeutenden Gegenständen wußte Teniers die höchsten Reize abzugewinnen, durch die große Naivetät der Auffassung, durch die bis in die Bewegung der Fingerspitze durch und durch wahre Darstellung seiner Gestalten, durch die sprechende Richtigkeit des Ausdrucks und seine tausendfache, feine

Nüancierung, ferner durch eine leichte, treffende Zeichnung, 2. Zeitr.
durch eine ebenso geistreiche, gleichsam spielende technische Behandlung mit durchsichtigen Schattentönen und breit und sicher aufgesetzten Lichtern, so wie durch einen ihm ganz besonders eignen Silber- oder auch Goldton, von welchem er selten und fast nur bei größern Bildern abging.

Außer seinen Trinkstuben und Tanzplätzen, Dorf-Kirmessen, Hochzeiten und Jahrmärkten, Bürgerwachen, Soldatenscenen u. dgl., die den Hauptinhalt seiner Bilder ausmachen, hatte Tieners noch einige Lieblingsgegenstände, die er wiederholentlich behandelte. Dahin gehört vor allen „der Alchymist." Mit wahrer Lust führt er uns in die wirre Wirthschaft dieser wunderlichen Menschen ein, die ihr Glück in Töpfen und Tiegeln, Retorten und Blasen suchen und mit stillem Vergnügen das Feuer des Heerdes anblasen, nicht um sich zu wärmen, sondern um Gold zu kochen. Noch weiter von dem fröhlichen Treiben entfernte er sich in Darstellungen von Zauberern und Hexen und ihrem phantastischen Hausrath; und als hätte seine Künstlerseele für die mangelnden Ideale durch die Einkehr in eine solche, außerhalb des wirklichen Lebens stehende Traum- und Mährchenwelt entschädigen oder rächen wollen, ergötzte er sich gern an tollem Teufelsspuk bei den beliebten Versuchungen des heiligen Antonius, davon das Berliner Museum ein Prachtexemplar besitzt, auf welchem Fische und Frösche, Böcke, Affen, Vögel, Insekten und Bestien aller Art, Gerippe mit und ohne Fleisch, in der abenteuerlichsten Vermengung ihrer Gliedmaßen, mit Fässern, Töpfen und Tiegeln bekleidet, auch wohl mit einem Leuchter nebst brennendem Licht behelmt, den Heiligen in seiner Andacht stören, aus welcher Satanas in Gestalt einer gefälligen

2. Zeitr. Brabanterin ihn zu reißen vergebens versucht. Auf demselben Wege führte ihn die Laune zur Darstellung von Katzenconcerten und Affengesellschaften, wie sie die Münchner Pinakothek hat, in denen er jedoch die Linie der von Jahrmärkten her bekannten Affenkomödien nicht überschreitet.

Wenn Teniers nun auch historische, namentlich biblische Gegenstände malte, so war dies von seiner Seite offenbar ein Mißgriff; allein für kunstgeschichtliche Betrachtungen haben solche Bilder großen Werth, indem sie mehr als alle Erörterungen die Kluft zeigen, welche die neue Kunst von der alten trennt. Ernsthaft genommen werden solche Bilder langweilig, weil ihren Gestalten eines engumschriebenen idyllischen Lebenskreises die Züge fehlen, in denen sich die Menschheit im Großen, Ganzen erkennen kann; sie können also nur durch den durchspielenden Humor Reiz erhalten, als Travestieen, was wiederum nur wenige biblische Gegenstände vertragen. „Die Werke der Barmherzigkeit," die er mehrmals gemalt (ein sehr schönes Exemplar bei Lord Ashburton in London), bieten natürlich, mit ihrem Kleiden der Nackten, Speisen der Hungrigen &c. die geringsten Schwierigkeiten, es sind Scenen, die am sichersten in den untern Regionen spielen; wo er aber in die heiligen Familien, zu den Wundern und Leiden Christi, zum Abendmahl übergeht, da wird er nothwendig matt und schal, und nur, wo es ihm gelingt, seinen Gegenstand auf den Kopf zu stellen, wie bei der oben beschriebenen Befreiung Petri in der Dresdner Sammlung, ist er in neuer Weise interessant. In profan-historischen Bildern, wie dem Entsatz von Valenciennes im Museum zu Antwerpen, nimmt er ebenfalls nur eine untergeordnete Stelle

ein. Dagegen malte er sehr vorzügliche Landschaften, dazu 2. Zeitr.
er sich einförmige niederländische Gegenden mit Weide, Wasser und Vieh am liebsten aussuchte.

Noch ist eines besondern Talentes von Teniers zu erwähnen, das er in mehren Bildern bewährt, davon die Schleißheimer und die Wiener Galerie schöne Exemplare aufweisen. Er verstand die Manieren anderer Meister, selbst der italienischen, vortrefflich nachzuahmen, so daß er die Gelegenheit, die sich ihm als Inspector der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oestreich zu Brüssel darbot, benutzte und diese Sammlung wändeweis und mit Staffage — unter welcher er selber mit auftritt — abmalte. (Er hat sogar ein Kupferwerk über diese Galerie herausgegeben.)

Seine Gemälde sind über die ganze Erde verbreitet; die schönsten findet man außer Dresden in England, namentlich in den Sammlungen von Sir Rob. Peel, der königl. Privatgalerie, bei Lord Ashburton, in der Grosvenor- und Bridgewater-Galerie zu London rc. Köstliche Bilder von Teniers sind im Louvre zu Paris, in Madrid, München, Wien und Berlin.

Teniers lebte größtentheils auf dem ihm gehörigen Schlosse Perk bei Brüssel. Doch gründete er im J. 1663 die Maler-Akademie zu Antwerpen, ohne ihr inzwischen viel Zeit und Sorgfalt zuzuwenden. Dagegen fehlte es ihm nicht an Schülern in Perk, unter denen Theodor van Abshoven, Matth. van Hellemont u. A. genannt werden.

Dem Teniers in vieler Beziehung nahe stehend und doch die Kehrseite von ihm ist Adrian Brower aus Adr. Brower.
Harlem, 1608—1640. Er war ein Schüler von Franz

2. Zeitr. Hals, wohnte auch eine Zeitlang bei Rubens, führte aber ein wüstes Leben, dem ein elender Tod ein frühes Ende machte. Ihn freute in dem Hütten- und Kneipenleben, wo er sich völlig heimisch gemacht, nicht die stille Genüglichkeit, sondern der Lärmen, die aufgeregte Leidenschaft, die rohe Begierde, im besten Fall der körperliche Schmerz. Giftige Raufereien und ausgelassene Saufereien, Ungezogenheiten mit Weibern, dann wohl Marktschreier und Quacksalber, Zahnbrecher und Dorfbarbiere bilden den Hauptinhalt seiner Gemälde, die in kecker, breiter Manier gezeichnet, mit großer Leichtigkeit, doch nicht mit ganz flüssiger Touche gemalt, in der Farbe kräftig, im Ton ruhig, ohne bunte Gegensätze, gut zusammengehalten und von großer Wirkung sind. In den Galerien von Wien und Berlin, Dresden und München ꝛc. findet man viele derselben. An letzterm Orte ist besonders das Bild eines Bauern charakteristisch und lebendig, welcher den Schmerz verbeißt, der ihm von einem Dorfwundarzt durch Ablösung eines Pflasters vom Arm verursacht wird. Hier übrigens sind auch einige Bilder, in denen die Bauern sich noch in den Grenzen einer leidlich anständigen, wenn auch hochgesteigerten Lustigkeit halten.

J. v. Craesbecke. In der Kunstrichtung wie in den schlimmen Neigungen und Gewohnheiten ähnlich dem Brower war Joseph von Craesbecke aus Brüssel, 1608—1641. Im Louvre ist ein Bild von ihm mit ihm selbst in seiner Werkstatt wie er Adr. Brower malt. Das Belvedere in Wien besitzt ein kleines Soldatenbild von ihm.

H. Zorg. Maler von geringerem Werth, die aus Teniers Schule oder Richtung hervorgegangen, sind Hendrik Martensz gen. Zorg aus Rotterdam, 1621—1682, der Stillleben,

Markt- und Bauernscenen malte; Gilles van Tilborgh aus Brüssel, 1625, von welchem eine Dorfkirmeß in der Dresdner Sammlung ist; auch Cherriz van Harp, der mit Tilborgh zweimal in der Bridgewater-Galery zu London vorkommt. 2. Zeitr. G. van Til-borgh. C. van Harp.

Dem Teniers und Brower in der Wahl der Gegenstände ganz verwandt, aber in der Feinheit des Gefühls wie in rein künstlerischer Beziehung überlegen ist Adrian van Ostade aus Lübeck, 1610—1685. Er war zugleich mit Brower Schüler von Fr. Hals, lebte dann größtentheils in Harlem und starb in Amsterdam. Seine Leute sind auch weder schöner, noch feiner als die der Vorgenannten, allein in seiner Zeichnung lebt viel mehr Formgefühl, der Ausdruck ist beredter, die Farbe saftiger, gesättigter; es herrscht ein klarer Goldton vor und unübertrefflich ist sein Helldunkel, namentlich in den vielwinkligen Räumen spärlich erleuchteter Bauerstuben, und die Abstufung des Lichts in den Schatten. Sein Farbenauftrag ist pastos, frei, leicht, sicher, rein; seine Gemälde sehen bei allem Fleiß und aller Sorgfalt aus, als hätt' er sie spielend zu Stande gebracht. Er hatte einen äußerst feinen Sinn für das Komische, und selbst die Prügelscenen, deren er mehre gemalt, scheinen ihn nur wegen der lächerlichen Situationen, in welche die Kämpfenden gekommen und selber ihre Weiber mit verwickelt sind, zur Darstellung gereizt zu haben. Ganz unnachahmlich aber sind seine Schilderungen der gemüthlichen Hausfreude am Kamin, wenn beim Klang der Bierfiedel einem alten Bauer die Tanzlust in die Waden fährt, und andere ihm, das Pfeifchen im Mund, den Krug in der Hand mit wahrer Herzenslust zusehen. Zwei ausgezeichnete Bilder dieser und der vorgenannten A. van Ostade.

2. Zeitr. Art besitzt die Pinakothek in München. In der Dresdener Sammlung sieht man ihn selbst in seiner Malstube, eine der kostbarsten Perlen niederländischer Kunst voll Zauber der Harmonie und des Helldunkels, von 1663; außerdem noch vortreffliche Bauernscenen. Zu seinen allervorzüglichsten Bildern gehört der Alchymist in der Sammlung Sir Rob. Peels in London von 1661. In einer ganz verrußten Werkstatt ist der Goldmacher beschäftigt, mit einem Blasbalg die Glut am Heerd anzufachen, während seine Frau im Hintergrund Körbe flicht. Der Zettel am Boden mit dem Motto: „Oleum et operam perdis" gilt in keinem Fall dem mit der bewundernswürdigsten Kunst ausgeführten Gemälde. Auch außerdem findet man in den englischen Sammlungen vortreffliche Werke von ihm. Von köstlichem Humor und dem herrlichsten Goldton durchdrungen ist ein Bild von ihm im Louvre, die Dorfschule, von 1662. Wie würdebewußt sitzt der schäbige Pädagog, Höllenrichter zugleich und Führer ins Himmelreich auf seinem abgenutzten hölzernen Thron, vor ihm ein Junge, den der Text, der ihm gelesen wird, zu bittern Thränen rührt, hinter ihm ein anderer, der sich lachend sein Buch vor den Bauch hält, ringsum bunt durch einander lesende, schreibende und unnütze Kinder. Da ist auch ein ziemlich großes Familienbild von ihm und den Seinen und noch sonst manche werthvolle Arbeit von ihm. Auch die Galerien im Haag, in Amsterdam, in Wien ꝛc. besitzen sehr ausgezeichnete Bilder Ostade's. Er hat auch sehr hübsch radiert und vieles ist nach ihm gestochen worden. — Sein jüngerer Bruder,

J. van Ostade. Isaak van Ostade, 1612 bis nach 1645, wurde von ihm zum Maler gebildet und suchte sich in der Wahl der Gegenstände und deren malerischer Behandlung und Aus-

führung ihm möglichst nahe zu halten; doch ging er gern L. Zeitr.
ins landschaftliche Fach über und liebte vornehmlich Winterbilder mit Eis- und Schlittenbahn.

Weiter hielt sich an A. v. Ostade Egbert van der E. v. d. Poel.
Poel aus Rotterdam, der 1654 den Brand von Delft malte und 1691 gestorben ist. Er ist vorzugsweis der Maler der Feuersbrünste; hat aber auch in seinen sonstigen Bildern, in Strand-, Dorf- und Küchenscenen einen warmen Ton, nur ohne Sicherheit der Zeichnung. Das Belvedere in Wien besitzt zwei Gemälde von ihm.

Näher steht seinem Meister Cornelius Düsart C. Düsart.
aus Harlem, 1665—1704. Im Belvedere zu Wien ist ein Bild von ihm, ein Bauer mit Weib und Kind und seinen Nachbarn vor seinem Hause in gemüthlichster Unterhaltung, das in Lebendigkeit der Darstellung, Wärme des Tons und sicherm, fettem Farbenauftrag seinem Meister sehr nahe kommt. Er hat auch viele Blätter radiert.

Jan Molenaer, dessen Lebensverhältnisse unbekannt J. Molenaer.
sind, war weniger glücklich in der Nachahmung des Meisters, obschon man ihn in seinen Bildern spürt. In der Wahl seiner niedrigen Lebensbilder stieg er sogar bis zu den Kosthäusern der Lüderlichkeit und Unzucht. In den Darstellungen höher gelegener Lust ist er nicht ohne Affectation, wie man im Berliner Museum sehen kann.

Regner Brakenburgh aus Harlem, 1650—1702, R. Brakenburgh.
von welchem sich Bilder in Wien und Berlin finden, malte lustige Dorfscenen, wo gesungen, gesprungen, getrunken und gelacht wird; doch fehlt ihm für seine Darstellung eine Mannichfaltigkeit der Charaktere.

Umfassender und mit bestem Erfolg bemächtigte sich des von Teniers, Brower und Ostade in die Kunst einge-

2. Zeitr. führten Stoffes David Ryckaert aus Antwerpen, 1615 bis 1677. Von den vier Bildern im Belvedere zu Wien ist vornehmlich die Hexe zu rühmen, die mit einem Besen Gespenster aus einer Höhle treibt. In München ist der vielbeliebte „Bohnenkönig," von Bauern gefeiert, ein gutes, lustiges Bild von ihm. Doch hat er mehrfach auch die Gräul des dreißigjährigen Krieges durch seinen Pinsel verewigt. Auch in Dresden findet man einige vortreffliche Werke seiner Hand.

David Ryckaert.

J. C. Drooch-Sloot. Joost Cornelisz Drooch-Sloot, welcher schon 1616 das Meisterrecht in Utrecht erhielt, wählte und malte im Geschmack von Teniers. Ein etwas abweichendes Bild von ihm ist im Belvedere zu Wien von 1630: das Duell, welches zwischen dem holländischen Lieutenant Abr. Gerhards und dem französischen Edelmann Briautés im Beisein von 42 Zeugen auf der Füchter Heide bei Herzogenbusch am 5. Febr. 1600 stattgefunden.

Abr. Diepraam. Als ein besonders geistreicher Nachahmer von Brower, dem er auch im Lebenswandel sich zugesellte, gilt Abr. Diepraam; doch habe ich nirgend etwas von ihm gefunden.

C. Bega. Cornelius Bega aus Harlem, 1620—1664, bildete sich vornehmlich nach Ostade. Das Berliner Museum besitzt von ihm einige Bauernscenen, die in ihm den Meister vom Fach erkennen lassen, wenn sein Vortrag auch etwas trocken ist.

P. van Laar. Peter van Laar aus Laaren in Holland, 1613 bis 1674, gehört im allgemeinen auch zu diesen Malern, ist aber ihnen gegenüber durchaus selbstständig. Er lebte großentheils in Rom, wo er um seiner Mißgestalt willen den Namen „Bamboccio" erhielt, was Veranlassung wurde,

daß man überhaupt Bilder, wie er sie malte, niedrige 2. Zeitr.
Volksscenen ꝛc. „Bambocciaden" nannte. Er hat einen breiten, kecken, flüssigen Farbenauftrag, gesättigten und harmonischen Farbenton und eine lebendige, gutgefühlte Zeichnung, wobei übrigens der Einfluß der italienischen Naturalisten wahrzunehmen ist. Mit Meisterschaft zeichnete er Pferde, und Bauern auf dem Felde sind Lieblingsbilder von ihm (wie man deren in Dresden und München sieht). — In seine Fußstapfen trat Jan Miel aus J. Miel.
Vlaerdingen bei Antwerpen, 1599—1644, der mit Vorliebe italienische Volksscenen in der dunkeln kräftigen Manier des Caravaggio malte, dabei aber die niederländische Zeichnung beibehielt, wie sein Meister. — Auch Joh. J. Asselyn.
Asselyn aus Antwerpen, 1610—1660, schlug denselben Weg ein.

Nächst Teniers, Ostade und Brower glänzt in derselben Richtung Jan Steen aus Delft, 1636—1689. Aus J. Steen.
Browers Schule hatte er den Hang zum ausschweifenden Leben mitgebracht, und — da er sich, durstig wie er immer war, eine Schenke eingerichtet — den Namen des „lustigen Schenkwirths von Delft" theuer genug erworben. Seine Figuren sind in der Regel etwas größer als die von Teniers und Ostade; seine Bilder sprühen von Laune, Witz, lustigen Einfällen; Zeichnung und Ausdruck sind überaus lebendig, die Farben kräftig, saftig, nie bunt, der Ton zwar selten ganz klar, doch harmonisch. Fröhlichkeit hat keiner geschildert wie er, so daß man — ich glaube selbst in schlimmster Laune — davon hingerissen wird. Im Museum zu Amsterdam ist das große Kinderfest des H. Niclas von ihm. Welch ein Jubel, welche Verwunderung, welches Glück! und freilich welch ein Jammer, wo ein Bube als Geschenk des Heiligen — eine Ruthe empfängt!

2.Zeitr. Daselbst sind noch mehre vortreffliche Bilder von Jan Steen, ein Quacksalber, der einen Bauern verbindet, die Bäckerfamilie, auch verschiedene komische Darstellungen von Berauschten. Im Haag ist u. a. ein sehr ergötzliches Bild von ihm, das Austernfrühstück; dann aber vornehmlich das von ihm und seiner Familie. Er sitzt da hellauflachend, mit der Pfeife in der Hand, die ihm seine Frau stopft; einer seiner Jungen spielt das Flageolet; das jüngste Kind ist bei der Großmutter, die es auf ihrem Knie tanzen läßt. In der Sammlung Sir Rob. Peels in London ist ein wundervolles Bild von ihm von einem Musikmeister, der eine junge Dame unterrichtet, 1671, frisch und klar in der Farbe, höchst sorgfältig in der Ausführung und vorzüglich im Helldunkel. Zwei fast gleich köstliche, dazu figurenreichere Bilder besitzt Lord Ashburton, das eine der „lustige Schenkwirth" mit seinen vergnügten Gästen, im Abendsonnenlicht, das durch die offne Thür ins Zimmer fällt; das andere die Gäste vor der Schenke beim Kegelspiel, gleichfalls im Abendsonnenschein, durchsichtig, leicht und von seltner Frische. — Es sind vornehmlich die englischen Sammlungen, in denen man diesen Meister in seiner Vortrefflichkeit kennen lernen kann. Im Louvre zu Paris sind wohl Bilder von ihm, namentlich eine Bearbeitung des reizenden Themas „Wein, Weiber und Gesang", auch in Wien, Dresden, Berlin und München; allein zu den Hauptwerken gehören sie nicht.

Wenn die bisher aufgeführten Genremaler ihre Gegenstände sich vornehmlich in den untern Lebenskreisen, oder wenigstens in den Aeußerungen einer wenig gemäßigten Lust oder Leidenschaft suchten, so gelang es andern, etwas für die Kunst nicht weniger Interessantes und volle Naivetät der Empfindung auch in Kreisen zu finden, in welche

Wohlstand und Bildung eingezogen; oder in Scenen, denen 2. Zeitr.
man in der Wirklichkeit nicht gerade auszuweichen nöthig hat, ja deren Verlauf man vielleicht mit Wohlgefallen mit ansehen mag; oder bei Menschen, denen die Natur nebenbei die Gabe der Schönheit verliehen, wenn sie sich auch vielleicht der allmächtigen Versuchung des Cynismus nicht ganz erwehren konnten. Einer der feinsten, geistvollsten und zugleich geschicktesten Maler dieser höhern Art des Genre ist Gerhard Terburg aus Zwoll, 1608— G. Terburg.
1681. Er hielt sich längere Zeit in Deutschland, Italien, Spanien und England auf, wurde ein reicher Mann, und Bürgermeister in Deventer, wo er starb. Der Kreis für seine Darstellungen ist eng gezogen, ja in sehr vielen derselben spielt dieselbe Person, eine schlanke Blondine, die Hauptrolle, die bald im weißen, bald im gelben Atlaskleide erscheint, bald im rothen, im blauen, im braunen Ueberwurf, im Gesang oder Saitenspiel Unterricht empfängt, die Süßigkeit des Weines, oder einer aufkeimenden Neigung kostet, in einem zarten Verhältniß lebt, oder sich dessen weigert, oder es abzubrechen Miene macht. Nebenrollen sind durch Officiere und andere galante Herren, Musikmeister, Botschaft bringende Trompeter, Dienerinnen u. s. w. besetzt. Alle beobachten ein feines Spiel, dessen eigentliche Bedeutung aber nicht kahl ausgedrückt ist, sondern errathen werden muß; wie z. B. bei der Dame (in München), die sich mit verschränkten Armen wehrt das von dem Trompeter in tiefer Ehrfurcht ihr dargereichte Billet anzunehmen, während ihr kaum noch bedenkliches Gesicht so gut wie die Zofe neben ihr uns sagen: „sie nimmt es doch!“ Seine Technik ist bei allem Fleiß und aller Vollendung geistreich; aber nie überwiegt sie den geistigen Gehalt, und wie natürlich auch alles im Bilde gemalt ist, Sammt und Seide, Waffen

2. Zeitr. und Geräthschaften, Haar und Haut, das Natürlichste bleibt immer der Ausdruck seiner Gestalten, selbst der Thiere. Unübertrefflich in dieser Beziehung ist das Bild von dem Knaben in der Münchner Pinakothek, der seinem Hunde Flöhe absucht: der ruhige, um nichts weiter bekümmerte Eifer des Burschen für seine Arbeit, in die er sich bis auf die Spitze des kleinen Fingers vertieft, und die von klarem Bewußtsein getragene Geduld des Hundes, mit welcher er unter dem Arme seines Wohlthäters nach uns vorschaut. Es ist wirklich das Leben selbst, das wir vor uns haben. In ruhiger, geschlossener Haltung, in Weichheit und Bestimmtheit der Modellierung, in der Klarheit des Silbertones, im Schmelz der Vermalung ist Terburg von Keinem übertroffen worden, und in der Anmuth und Ungezwungenheit der Darstellung und in Schönheit der Composition kommen ihm nur Wenige gleich. Dresden besitzt wundervolle Bilder von ihm, desgleichen Berlin, Wien und München; auch Paris. Die schönsten findet man in England, und dort das schönste in der Sammlung Sir Rob. Peels in London, die Laute spielende Dame im weißen Atlaskleide mit der gelben Contouche, und der taktfingernde Musikmeister. In Amsterdam und im Haag sind vortreffliche Arbeiten von ihm; im Haag u. a. sein eignes Bildniß. Interessant ist, daß er eines seiner frühesten Gemälde in Münster gemalt, nehmlich den westfälischen Friedenscongreß 1648, ein Bild, das sich einmal im Museum zu Amsterdam und etwas kleiner in der Sammlung des Fürsten Demidoff befindet. —

L. de Jongh. Ein Künstler, der ihm (nach dem Einen Bilde zu urtheilen, das ich von ihm in der ehemals Leuchtenbergischen Galerie in München — jetzt in Petersburg — gesehen und das Jäger mit ihren Hunden beim Frühstück schildert) sehr

nahe kommt, ist Ludolph de Jongh aus der Nähe von Rotterdam, 1616—1697. 2. Zeitr.

Weniger durch den Geist als durch den ganz beispiellosen Fleiß und die Sauberkeit der Ausführung glänzt Gerard Dow aus Leyden, 1613—1680, ein Schüler Rembrandts. G. Dow. Seine Gegenstände suchte er nicht in der vornehmen Welt, allein jedenfalls im Bereich des Wohlgefälligen und Schönen. An Roheit oder gar Gemeinheit hat er nicht einmal gestreift. Junge hübsche Mädchen, die Trauben naschen oder Wein, fleißige Hausmütterchen, ein Mann, der gemüthlich sein Pfeifchen raucht, ein betender Einsiedler, eine Obst- oder Gemüßehökerin, eine Bäckerfrau mit ihrer Waare; selten tritt Handlung dazu, und dann nur wenige, die Reinigung eines Kindes von Schmutz oder von Ungeziefer, das Begießen von Blumen, das Wasserbesehen des Arztes ꝛc. Er malte öfter sein eignes Bildniß, bald als Maler, bald als Geiger. Die Dresdner Sammlung ist mit beiden versorgt und hat überhaupt köstliche Bilder von ihm. Die Treue, mit welcher er der Natur bis in die kleinsten Züge nachging, grenzt an's Unglaubliche; man sieht es an jedem seiner Bilder, daß er die Natur mit dem Herzen auffaßte und seiner Liebe zur Kunst nie genug thun konnte. Dabei sind seine Bilder, in denen allerdings keine sonderliche Gemüthsbewegung, sondern vielmehr eine bürgerliche Sabbathstille herrscht, recht ausdrucksvoll, und seine Bewegungen natürlich, obschon selten ganz naiv, da er nicht sowohl das Leben auffaßte, als mit Geduld und Fleiß copierte. Eine besondere Liebhaberei von ihm waren Darstellungen bei Kerzen- oder Lampenlicht, so etwa, daß ein junges Mädchen zum Fenster hinausleuchtet in die Nacht, oder daß eine Magd, die einkaufen will, ihre Laterne auf den Boden hingestellt hat u. dergl. m. Die schönsten Bil-

2. Zeitr. der von ihm sieht man außer Dresden in den holländischen öffentlichen und Privatsammlungen, und als sein Hauptwerk gilt die „Abendschule" im Museum von Amsterdam, in welcher die Vertheilung des Lichtes durch sieben Kerzen bewirkt wird. Auch die Galerien von Wien, Berlin, Gotha und München haben vortreffliche Bilder seiner Hand und bewundernswürdig sind diejenigen bei Sir Rob. Peel in London und in andern englischen Sammlungen.

P. v. Slingeland. Sein Schüler Pieter van Slingeland aus Leyden, 1640—1691, wetteiferte mit ihm im Fleiß und der Sauberkeit der Ausführung, kommt ihm aber bei aller Vortrefflichkeit seiner Gemälde an feinem Naturgefühl nicht gleich. In Dresden sind sehr anmuthige Bilder von ihm, z. B. die junge Spitzenklöpplerin, welcher eine alte Frau durch's offne Fenster einen Hahn zum Kaufe anbietet. Sein Hauptwerk ist das Meermannsche Familienbild im Louvre zu Paris, zugleich ein Denkmal seiner Geduld, indem er an den Manschetten und am Halskragen des darauf abgebildeten Knaben einen ganzen Monat verwendet haben soll. — Ein anderer Schüler von G. Dow ist Quirin van Breckelencamp, der inzwischen seinem Vorbild nicht sehr nahe kommt. Im Museum zu Amsterdam ist ein kleines Raucher-Bild von ihm.

Q. v. Breckelencamp.

G. Metzu. Einer der liebenswürdigsten Künstler, auf welchen Gerard Dow und Terburg sichtlich eingewirkt, ist Gabriel Metzu von Leyden, 1615—1658. Ausgezeichnet durch einen feinen Geschmack und gesunden Schönheitsinn wußte er anmuthige, gefällige Gegenstände zu finden und seine Bilder auf das ansprechendste zu ordnen. Im Ausdruck ist er überaus fein, und namentlich wo er die kleinen Conflicte von Wohlwollen und Interesse schildert. Es gibt

kaum ein Bild so reizend wie das des alten Hühnerver- 2. Zeitr.
käufers in der Dresdner Galerie, der für seinen fetten Hahn gern ein gut Stück Geld, ihn aber doch gern in der Hand der hübschen Köchin haben möchte, die darum handelt, und der nun bei einem Zug aus der Tabakspfeife das Gegenangebot überlegt. Ruhe des Gemüths, Anmuth, Freundlichkeit und ein wenig Schelmerei sprechen aus seinen Bildern. Man sieht ihnen die Freude an, die er an den Menschen, namentlich an hübschen und guten, und ihrem Verkehr hatte, und mit welcher Liebe er ihre Erscheinung und ihr Gehaben auffaßte, um Andre seine Freude mitempfinden zu lassen. Seine Ausführung ist sorgfältig, im hohen Grade fleißig, doch nicht bis zu dem fast peinlichen des Gerard Dow, der in steter Flucht vor jedem Stäubchen lebte. Ausgezeichnet ist sein Farbensinn, der ihm gestattete mehr ganze Farben als die andern Niederländer in seinen Bildern anzubringen, da er sie zu stimmen und in Harmonie zu bringen verstand. Außer Dresden besitzt vornehmlich Paris Hauptbilder von ihm, namentlich den Amsterdamer Gemüßemarkt, auf welchem Zorn und Liebe in launigem Contrast einer alten Verkäuferin, und eines hübschen von einem jungen Manne angeredeten Mädchens dargestellt sind. Grade solche Marktscenen sind es, welche in der Dresdner Sammlung mehrfach wiederkehren, und durch ihre feine, humoristische Charakteristik so überaus anziehend sind; nur freilich hat sie der Maler nicht darauf berechnet, daß sie alle oder viele derselben in einer Galerie neben einander hängen sollen, da er häufig für verschiedene Bilder dasselbe Modell benutzte.

Der bedeutendste Schüler G. Dow's war Franz van Mieris aus Delft, 1635, gest. zu Leyden 1681. Erreichte er seinen Meister nicht ganz in loupegerechter Ausführung, F. v. Mieris.

2. Zeitr. so übertraf er ihn in der Reinheit des Geschmacks, in der Gefälligkeit der Gegenstände, in Licht und Glanz der Farbe, in Anmuth des Vortrags; in der Wahrheit des Ausdrucks, wie in der Natürlichkeit der Form steht er ihm gleich, und Stoffe, namentlich Sammt und Seide, gewirkte Teppiche 2c. gelangen ihm vornehmlich gut.

Durch seine Darstellungen zieht sich ein heiteres Gemüth, behaglicher Genuß und leichter Humor mit treffender Charakteristik. Der Kesselflicker (in Dresden) betrachtet das schadhafte Geräth mit derselben wichtigen Kennermiene, wie ein Kunstkritiker ein Bild, wie der Arzt das Wasser, und die Eigenthümerin steht mit einer Sorge dem Urtheil entgegen, als stünde der Lord-Oberrichter vor ihr. Dresden besitzt überhaupt köstliche Bilder von ihm. Da ist er selbst in seiner Werkstatt, oder mit seiner Frau in heiterem Lebensgenuß, eine Dame im Atlaskleid, ein schmauchender Alter 2c. In der Pinakothek von München ist ein bewundernswerthes Bild, die Dame im gelben Atlaskleide, die in Gegenwart des Arztes in Ohnmacht fällt; dann vornehmlich das Austernfrühstück, wo der Künstler selbst einer in rothen Pelz und weißen Atlas gekleideten Dame, die ein gefülltes Weinglas in der Hand hält, auf einem silbernen Teller Austern präsentiert; originell ist ein Bild mit dem Stiefel des Malers auf dem Wirthshaustisch, womit er — wie sein Gespräch mit der Wirthin in der Thüre errathen läßt — seine Zeche bezahlen will. Auch in Wien findet man einige schöne Cabinetstücke von ihm, deßgleichen im Haag (der Knabe mit den Seifenblasen), in Amsterdam und Paris; weniger hervorragende in England.

W. Mieris. Sein Sohn Wilhelm Mieris aus Leyden, 1662—1747, erbte von seinem Vater den Fleiß und die Sorgsam-

keit der Ausführung; aber weder die Unbefangenheit der Auffassung, noch die Wahrheit der Darstellung. Seine Personen sind in Bewegung und Ausdruck gesucht, die Farbe ist kalt und bei der sehr geleckten Behandlung leblos und unangenehm. Kalt ist seine süße Sinnlichkeit eines Bacchus zur Ariadne, einer Toilette machenden Römerin, wie einer niederländischen Bauernmagd (Dresden). Nur todte Gegenstände nehmen sich in seinen Bildern vortrefflich aus, auch allenfalls noch Thiere, wie die Katze auf dem Bild der Gemüßehändlerin bei Sir Rob. Peel in London. Seine Bilder finden sich fast in allen Galerien. 2. Zeitr.

Joh. Bapt. Weenix aus Amsterdam, 1621—1660, ist ein Maler von großem Umfang. Er malte Landschaften, Seehäfen, Ruinen; aber vornehmlich Scenen aus dem Leben, dem niedern sowohl, als vorzüglich dem höhern Genußleben. In München sind vier Bilder von ihm, die an den Aufenthalt in Rom erinnern, ein Mädchen, die neben ihrem Hündchen unter Ruinen eingeschlafen, ein anderes, das schlafend auf den Treppenstufen eines Palastes liegt, während ihr Begleiter hinter ihr sitzt; in der Galerie zu Gotha ist ein vorzügliches Gemälde von ihm, eine Gesellschaft von Herren und Damen vor einem Gebäude, im Genuß von Trank und Speise und guter Unterhaltung; im Berliner Museum: Herminia unter den Hirten, wo letztere mit ihrer Heerde in der Glut der Abendsonne ebenso natürlich dargestellt, als mit liebevollem Fleiß ausgeführt sind. J. B. Weenix.

Unter dem mittelbaren Einfluß von Ger. Dow und dem unmittelbaren von Terburg bildete sich Caspar Netscher aus Heidelberg, 1630—1684, zu einem der vorzüglichsten Meister des höhern Genre. Er lebte und starb im Haag. Seine Darstellungen sind den höhern Gesellschaftkreisen entnommen, oft sogar wirkliche Bildnisse, die er C. Netscher

2. Zeitr. durch Anordnung und Beiwerk zu Genrebildern gemacht. Wohl möchte man zuweilen eines seiner Bilder „das Atlaskleid" oder „den Sammetpelz" nennen, da die Personen nur um der Kleider willen, die er unbegreiflich schön und vollkommen ausführte, da zu sein scheinen; doch fehlt es ihm nicht an Naivetät, noch an Wahrheit des Ausdrucks. Sein Farbenton — vornehmlich in frühern Bildern — ist warm und mild, und seine Technik meisterhaft und gediegen. In Dresden, wo seine schönsten Werke sind, sieht man u. a. ihn und seine Frau, wie sie sich mit Gesang und Musik ergötzen; dann eine junge kranke Frau im Lehnstuhl, die sehr besorgt nach dem Arzt aufsieht, der ihr den Puls fühlt. Höchst ausgezeichnet ist eine zweite musikalische Gesellschaft, Herren und Damen in einem Prachtsalon; das Bildniß der Frau von Montespan, der Geliebten Louis XIV. ꝛc. In München ist, außer einigen vortrefflichen Genrestücken, Bathseba im Bade, eines der wenigen historischen Bilder von ihm, daran man erkennt, daß er für dieses Fach der Kunst durchaus keinen Beruf, vor allem keine Unbefangenheit der Auffassung hatte. Eines der bezauberndsten Bilder sieht man bei Sir Rob. Peel in London, eine Mutter die ihr Töchterchen lesen läßt; ein anderes Mädchen spielt mit ihrem Hündchen und sieht uns zutraulich an. Harmonie und Haltung dieses Bildes sind unübertrefflich, und die ganze Darstellung in allen Theilen entzückend. Auch sonst findet man in den englischen Sammlungen vortreffliche Bilder von Netscher, deßgleichen in Amsterdam, dem Haag, Paris und Wien.

Ein weniger bedeutender Schüler von G. Dow war D. v. Toll. Dominicus van Toll, dessen Lebensumstände unbekannt sind. Im Museum zu Amsterdam ist ein ganz niedliches Bild von ihm, Kinder, die mit einer Katze spielen; in

Dresden eine alte Frau im Fensterbogen, die Garn abwindet. — 2. Zeitr.

Zu größerm Ruhme ist ein andrer gelangt, Gottfried Schalken von Dordrecht, 1643—1700, der sich vornehmlich an die Lichteffecte des Meisters hielt und sie nachahmte. Obschon er sein Vorbild weder in der Kraft des Lichtes, noch in der Klarheit der Schatten erreicht, und sehr schwach in der Zeichnung und unbedeutend in der Charakteristik ist, so läßt man sich doch seine Kunst gefallen, so lange der Gegenstand eine so starke Betonung eines äußeren Mittels der Darstellung verträgt, wie etwa bei einem Mädchen, das die Hand vor's Licht hält, oder bei einer Alten, die Feuer anbläst u. s. w. Wenn er aber „die sieben Todsünden" (England) oder „die klugen und thörichten Jungfrauen" (München) auch als Gelegenheit benutzt, um sein Kerzen- oder Lampenlicht scheinen zu lassen, ohne an den geistigen Gehalt des Stoffs zu denken, so sind das Mißgriffe, die die Schwäche seines Talents verrathen. Gottfr. Schalken.

Der letzte in der Reihe der namhaften Genremaler ist Peter de Hooghe, 1643—1708. Ohne sich an einen der vorgenannten Künstler besonders anzuschließen, suchte er sich die einzelnen Vorzüge derselben anzueignen; dabei ist seine Behandlung breiter und freier, als die der Andern. Auch geht durch fast alle seine Bilder ein eigner, neuer Zug. Er hatte mit richtigem und feinem Gefühl die eigenthümliche Wirkung entdeckt, welche der Gegensatz eines einfallenden Sonnenlichtscheins zum Helldunkel eines umschlossenen Raumes, auch wohl das Wechselspiel von Licht und Schatten in solchen Räumen aufs Gemüth macht, und wie es zum Ausdruck stillen Frohseins, oder auch einer tiefen Wehmuth dient; und er verstand es, diesen Gegensatz in so voller Kraft und Klarheit im Bilde darzustellen, P. de Hooghe.

2. Zeitr. daß er wie die Wirklichkeit selbst auf uns wirkt; wobei ihn eine genaue Kenntniß aller Regeln der Perspective wesentlich unterstützte. In der Sammlung Sir Rob. Peels in London sieht man eine Mutter mit ihrem Kind in einer von Mauern umgrenzten und von einfallenden Sonnenstrahlen durchleuchteten Weinlaube, ein sprechendes Bild innern Friedens und häuslicher Glückseligkeit; sein andres Bild derselben Sammlung läßt uns durch einen offnen Thorweg ins Freie, wieder eines in Amsterdam über eine lange Hausflur sehen, wo überall das Sonnenlicht zwischen breiten hellen Schatten mit unsern Empfindungen spielt, uns hinauslockt und doch im umfriedeten Raume festhält. Heimlich auch, aber zugleich rührend wehmüthig sprechen zwei Gemälde an, davon das eine in Dresden, das andre in München ist. Auf dem ersten sieht man ein Mädchen in ihrer Kammer am offnen Fenster einen Brief lesen. Ein schmaler Sonnenstreifen kommt durch das enge Gäßchen und wie ein freundlicher Gast bis in das stille Kämmerlein, als wollte er den ersehnten Hoffnungsschimmer, der dem Briefe fehlt, ersetzen. Das Münchner Bild zeigt uns fast denselben Gegenstand, nur hat das Mädchen ein Buch in der Hand, das ihre Einsamkeit theilt und aufhebt, wie das Sonnenstrählchen an der Wand das Dunkel ihres kahlen Kämmerleins.

An diese Maler des häuslichen und öffentlichen Lebens schließt sich nun noch eine Reihe von Künstlern an, welche die Erlebnisse des Kriegs und der Jagdlust zu Hauptgegenständen für ihre Bilder erwählt.

P. Snayers. Peter Snayers aus Antwerpen, 1593 bis nach 1662, ist der eigentliche Maler des dreißigjährigen Kriegs, den er nicht nur in einzelnen Scenen und Gefechten, sondern in seinen Hauptschlachten geschildert hat, von der

Schlacht am weißen Berge (Schleißheim) bis zu den Kriegsthaten des Erzherz. Leopold Wilhelm und des Feldmarschalls Piccolomini (Belvedere in Wien). 2. Zeitr.

Esaias van de Velde aus Leyden, 1597—1648, malte Räuber-, Schiffer- und vornehmlich Kriegsscenen; selbst Seeschlachten, wie die von Lepanto, welche in der Galerie Orleans waren. E. v. de Velde.

Anton Palamedes Stevens aus Delft, 1604—1680, malte Soldaten-Scenen, ihr vergnügtes Beisammensein unter einander, oder mit lustigen Frauenzimmern, dann auch Gefechte verschiedener Art. Ein Reichthum der Motive findet sich bei ihm nicht, auch ist seine Anordnung nicht besonders geistreich und oft müssen zwei Personen umgeben von einem Statistenchor und einer doppelt so hohen blauen Luftfläche ein Bild machen (wie auf dem Reitergefecht in München). A. P. Stevens.

In hohem Grade genial dagegen und von einem bewunderenswürdigen Talent unterstützt ist Philipp Wouwerman aus Harlem, 1620—1668. Am liebsten malte er Jagden und Jagdzüge, reichgekleidete vornehme Herren und Damen mit ihrem Gefolge zu Pferde; wohl aber auch Reitergefechte, Scenen vor dem Wirthshaus oder der Schmiede, auf Pferdemärkten und in Marställen, wobei es denn fast nirgends an zarten Beziehungen zum andern Geschlecht fehlt, zu hochgebornen Fräuleins wie zu Wäscherinnen und Wirthstöchtern, ja selber Zigeunerinnen schließt er nicht aus. Als ein besonderes Merkmal seiner Bilder gilt ein Schimmel, den er wo möglich in der Mitte des Bildes anbrachte. Seine Ausführung ist überaus elegant und bei aller Vollendung der Vortrag leicht. In der Schönheit der Gruppierung ist er geradezu Muster, und von ihm kann der Künstler seines Fachs die Vereinigung einer Ph. Wouverman.

2. Zeitr. künstlerischen durchdachten Anordnung mit den Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung lernen. Seinen Namen tragen so ungemein viele Bilder, als er bei der Subtilität der Ausführung und der kurzen Dauer seines Lebens nicht gemalt haben kann, so daß man leicht getäuscht wird, zumal sich die Gegenstände ziemlich gleich sehen. Vorzügliche Bilder von ihm besitzt die Dresdner Galerie (55 Stück), die Münchner Pinakothek (17), Petersburg (bis 60), der Herzog von Aremberg in Brüssel, das Louvre in Paris (11), Sir Rob. Peel in London (7) ꝛc. Hauptwerke findet man in allen namhaften Privatgalerien Englands. — Sein Bruder Peter Wouwerman, 1624—1668, arbeitete in gleicher Richtung, nur mit weniger Geist und Geschick; und Joh. Lingelbach aus Frankfurt a. M., 1625—1687 hat ihn für seine ländlichen Idyllen und selbst für seine Hafenscenen offenbar zum Muster genommen. (München. Wien.)

P. Wouwerman. J. Lingelbach.

H. Verschuring. Hendrik Verschuring aus Gorkum, 1627—1690, malte vornehmlich Kriegsscenen, Ueberfälle, Plünderungen, auch Gefechte, wobei er gern seine Studien nach Ruinen oder auch erhaltenen Gebäuden verwandte. — Aehnlich in Wahl und Auffassung der Gegenstände ist Peter van Bloemen aus Antwerpen, 1649—1719.

P. v. Bloemen.

J. le Ducq. Jan le Ducq aus dem Haag, 1636—1671, war Militär und malte fast ausschließlich Scenen aus den Kreisen, denen er angehörte, Conversationen zwischen Officieren und Damen u. dergl., aber ohne eigentliche Naivetät und auch etwas bleiern im Ton. Doch sind seine Gemälde geschätzt und werden denen von Palamedes vorgezogen.

F. v. d. Meulen. In sehr abweichender Weise widmet sich Anton Franz van der Meulen (geb. zu Brüssel 1634, gest. zu Paris 1690) der Schlachtenmalerei. Von Ludwig XIV.

in die Feldzüge nach den Niederlanden mitgenommen, mußte 2. Zeitr.
er des Königs Siege, Belagerungen und Eroberungen von Städten und sonstige Ereignisse in Bildern verewigen und verfuhr dabei mit einer solchen Genauigkeit, daß dieselben noch heute als Bülletins oder Zeitungsberichte gelten können, wie man ihrer Zeit ihnen nachsagte, daß jeder Soldat darauf die Stelle angeben konnte, wo er bei der dargestellten Affaire gestanden. Malerische Wirkung ward damit nicht im entferntesten angestrebt, die Zeichnung ist charakterlos, die Farbe sehr ins Grüne gezogen, die Figuren ohne alles Verhältniß zu dem großen Flächenraum der Bilder klein. Die meisten seiner Bilder findet man im k. Schloß zu Versailles.

Aehnlicher Art sind die Schlachtengemälde von Joh. van Huchtenburg aus Harlem, 1646—1733, der die Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen durch seine Kunst verewigt hat. Dagegen lenkte Georg Philipp Rugendas von Augsburg, 1666—1742, wieder mehr in die Weise des Palamedes ein und malte einzelne Reitergefechte, Marschscenen u. dergl. und zwar mit lebhafter Einbildungskraft, reich an Motiven und mit vieler Kraft und Gewandtheit der Ausführung.

J. v. Huchtenburg.

G. Ph. Rugendas.

Die Landschaftsmalerei.

Wir haben gesehen, daß die Genremalerei mit ihren Wurzeln hinaufreicht bis in die Van Eyksche Schule. Dasselbe gilt auch bei der Landschaftsmalerei, welche dort nach Verdrängung des Goldgrundes zur Ausschmückung heiliger Darstellungen mit großer Liebe gepflegt worden war. Schon unmittelbar aus ihr waren Künstler hervorgegangen wie Herri de Bles und Patenier, in deren Bildern der geschichtliche Inhalt

2. Zeitr. vor der weiten und reichen landschaftlichen Umgebung fast verschwindet. So malte auch noch Joh. Breughel aus Antwerpen, 1569—1625, Landschaften um Scenen aus der Bibel oder aus dem Leben, wobei es ungewiß bleibt, worauf er den eigentlichen Nachdruck gelegt. Dabei übergab er sich einem minutiösen Fleiß, der Kräuter und Blümchen in der Landschaft, die er schilderte, gezählt zu haben schien, die Bäume blattweis übertrug, und alles mit so zarter Sorgfalt und Weichheit ausführte, daß er den Namen „Sammet-Breughel" davon erhielt. Die Sammlungen von Dresden, München &c. besitzen eine Anzahl Bilder von ihm, Waldansichten, Flußufer &c. durch Reisende, Bauern oder Schiffer belebt. Doch sein Hauptgegenstand, den er mehrfach behandelte, war das Paradies, wo er zwischen Blumen und Pflanzen aller Art im üppigen Urfrühlingswuchs die ganze Arche Noas von dem Elefanten bis zur Haselmaus neben den ersten Aeltern wandeln läßt. Zuweilen malte ihm Rubens Figuren in seine Bilder, zuweilen er dem Rubens um seine Gestalten Blumen. Von Charakter in Zeichnung, oder gar von einem Verständniß der Farbe und der Stimmung ist bei ihm noch nicht die Rede; alles nimmt sich aus, wie nach ersonnenen, conventionellen Vorschriften gezeichnet und gefärbt, wobei immer ein Gegensatz von möglichst bunten Figuren gegen eine blaugrüne Landschaft festgehalten wird.

J. Breughel.

R. Savery. Rolandt Savery aus Courtray, 1575—1639, verfolgte eine ähnliche Richtung, nur gefiel er sich mehr in wilden Wald- und Felspartien (ein ausgezeichnetes Bild der Art im Berliner Museum), als in heitern Landschaften, obschon er solche hinterlassen. Eine große Anzahl seiner Bilder findet man im Belvedere in Wien; doch ist keines von ihnen so charakteristisch, als der Orpheus von

allen Thieren des Waldes und der Wildniß umgeben, im Haager Museum, und das Paradies in Berlin. 2. Zeitr.

Um vieles bedeutender erscheint Matth. Brill aus Antwerpen, 1550—1585, und noch mehr sein Bruder Paul Brill, 1556—1625, zwar auch noch befangen in der Zeichnung und Anordnung, kleinlich und willkührlich in der Staffierung, kalt, blaugrün im Ton, und doch bereits empfänglich für eine Gesammtwirkung in der Natur. Beide lebten in Rom, und unter dem Eindruck der dortigen Meisterwerke und der entzückenden Natur erschlossen sich vornehmlich dem jüngeren Bruder die Schönheiten der atmosphärischen Erscheinungen, so daß der größte Maler von Licht, Wärme und Luft in der Landschaft, Claude le Lorrain, in unmittelbarer Beziehung zu seinen Werken gedacht werden kann. Im Palast Rospigliosi zu Rom, wie im Vatican sind große Landschaften von ihm; ein durch seine ruhige Haltung und poetische Gesammtwirkung ausgezeichnetes Bild aus der römischen Campagna ist in der Sammlung des Louvre, ein ähnliches mit der stillen Meeresküste in Berlin. Sonst findet man in deutschen Galerien vornehmlich seine kleinen miniaturartig ausgeführten Cabinetstücke. Matth. Brill. Paul Brill.

Die Gemälde-Sammlungen und ihre Kataloge machen uns noch mit einer Anzahl Künstler bekannt, welche auf diesen und ähnlichen Wegen versucht haben, die Reize der landschaftlichen Natur zum Eigenthum der Kunst zu machen, z. B. Gilles von Conninloo aus Antwerpen, 1544—1607; Adrian van Stalbent aus Amsterdam, 1580 bis nach 1660; Alexander Kierings aus Utrecht, 1590—1646; Gilles de Hontekoeter aus Utrecht, 1583—1653; Jodocus Momper aus Amsterdam, 1580, in abweichender, meist flüchtiger Manier, u. m. A. G. von Conninloo u. A.

2. Zeitr. Inzwischen ist leicht einzusehen, daß die Kunst im Verfolg dieser Weise in eine mühsame Spielerei ausarten mußte, daß wenigstens ein gesundes Naturgefühl darin keine Befriedigung finden konnte. Es gehört aber zu den Merkmalen der Neuzeit, daß das Auge aufgethan ist für die wirklichen Schönheiten der landschaftlichen Natur. Eine Landschaftsmalerei in unserm Sinne kennt das Alterthum nicht; in bewußter Selbstständigkeit tritt sie erst im 17. Jahrhundert auf und Rubens ist, wie bereits oben gesagt wurde, ihr Schöpfer. Er erkannte mit seinem umfassenden Kunstgeist die selbstständige Schönheit der landschaftlichen Natur und fand die Mittel sie aufzufassen und in großen, freien Zügen darzustellen; so daß, wenn man früher versuchte, so zu sagen ihren Empfindungen auf die Spur zu kommen und ihre Gedanken zu errathen, Rubens sie in ihrer eignen Sprache frei und geläufig sich aussprechen ließ. Weite, mit Wäldern und Feldern unterbrochene Flächen, vollbelaubte Baumgruppen, bewegte Wolkenmassen, Zustände und Ereignisse in der Natur mit der ihnen entsprechenden Stimmung und in der wirkungsvollsten Verbindung der Gegensätze, wurden von ihm lebendig und wahr, aber ohne jene ängstliche Nachahmung des Details, vielmehr mit ihrer eindringlichen Gesammtwirkung, im Bilde hingestellt und damit für eine ganz neue Kunstgattung die Bahn gebrochen, die auch bald von bedeutenden Talenten betreten wurde.

L. v. Uden. Zunächst war es Lucas van Uden aus Antwerpen, 1596—1660, der auf die Lehren des großen Meisters einging, und manche Bilder gibt es, die ihr gemeinschaftliches Werk sind. In St. Bavon zu Gent sind große Landschaften, die von ihm allein herrühren; in andere malten Teniers oder auch Van Dyck Figuren. — In gleicher

Richtung malte auch der o. e. Schlachtenmaler P. Snayers Landschaften von einfach-großer Wirkung. 2. Zeitr. P. Snayers.

Gleichzeitig war in Italien durch die Caracci, in Frankreich durch Nicolas und Gaspard Poussin der Sinn für die selbstständige Bedeutung der Landschaft geweckt worden, und auch hier hatte sich, ähnlich wie bei Rubens, der inwohnende poetische Kunstgeist, der von den Gegenständen der alten Kunst nicht mehr recht in Fluß gebracht werden konnte, gewissermaßen abgelagert und zeigte sich in der Wahl bedeutungsvoller Formen und deren wirksamer Zusammenstellung, so daß schon im bloßen Bau der Landschaft, in dem Zug und Schwung der aufsteigenden und sich senkenden Linien der Gebirge, in den richtig vertheilten, wohlgegliederten Gruppen von Gebäuden, Bäumen, Felsen und Wolken, und deren Unterbrechung durch Flächen von Land und Wasser eine Wirkung hervor gebracht wurde, wie wir sie in der Poesie durch die richtige Eintheilung und Gliederung des Stoffs und die metrische Form wahrnehmen. Mit der Wahl aber großer und erhebender Gegenstände mit gewaltigen Gegensätzen und deren kräftigem Ausdruck war auch die höhere dichterische Sprache für die Landschaftsmalerei gewonnen.

Vor allen war es Jan Franz Millet aus Antwerpen, 1644—1680, der diesen Weg einschlug und sich an das Vorbild N. Poussins hielt. Seine Landschaften wirken durch große Massen und Weitsichten; zur charakteristischen Zeichnung der Einzelnheiten verließ er sich zuviel auf sein Gedächtniß anstatt auf Naturstudien. Die Pinakothek in München bewahrt drei schöne Bilder von ihm. J. F. Millet.

Joh. Glauber aus Utrecht, genannt Polydor, 1646—1726, bildete sich einen eignen Styl nach den großen landschaftlichen Schönheiten Italiens, die er viele J. Polydor.

2. Zeitr. Jahre mit Eifer studierte. Bilder von ihm sind in den öffentlichen Sammlungen zu Amsterdam, Berlin, Dresden, München ꝛc.

J. F. Bloemen. Jul. Franz Bloemen aus Antwerpen, 1656—1749, wegen der Schönheit seiner Fernen Orizonte genannt, lebte und starb in Rom. Seine Landschaften im Palast Corsini daselbst sind ein sprechender Beleg für sein Studium des G. Poussin. Gute Bilder von ihm sind in Wien und Berlin.

P. Rysbrack. Als Millets Schüler und Poussins Nachahmer kam auch Peter Rysbrack aus Antwerpen, geb. 1670, zu Ansehen, doch fehlt ihm Sorgfalt und Gediegenheit der Ausführung für seine in der Regel gut gedachten Landschaften. Das Berliner Museum besitzt eine derselben.

Um dieselbe Zeit mit N. und G. Poussin war ein Genius für die Landschaftsmalerei aufgestanden, der eine neue mächtig wirkende Kraft für sie in der Natur entdeckte, und sich vollkommen ihrer Meister machte, Claude Gelée aus Champagne bei Toul in Lothringen, 1600—1678. Er erkannte die Bedeutung der atmosphärischen Erscheinungen für den Charakter einer Landschaft und wie namentlich von Licht und Wärme die Stimmung abhängig ist, durch welche ein Bild sogleich beim ersten Blick zum Gemüthe spricht. Mit Vorliebe und wunderbarem Geschick hatte er dem sonnenhellen Tag die Heiterkeit, den Morgen und Abenden ihre seelenbeglückende Ruhe abgelernt und damit Pracht und Glanz, erhabene Feierlichkeit und den stillen Frieden der Natur im Bilde zum Bewußtsein gebracht. Die Formenwahl aber für den eigentlichen Körper der Landschaft, für Berg und Gewässer, Baumgruppen und Gebäude leitete ein feiner, der Antike verwandter Schönheitsinn, wie denn auch die Belebung der Landschaft durch

Figuren, die der Mythe und Geschichte des Alterthums an- 2. Zeitr.
gehören, ebenso wie altrömische Tempel und Paläste auf die Absicht des Künstlers hinweisen, mit den Mitteln seiner Kunst gleich einem Dichter zu wirken und die Natur zwar wahr, aber in verklärten Momenten zu zeigen. Kein Wunder, daß ein solches, obenein vom glänzendsten Erfolg gekröntes Beginnen überall verwandte Talente zur Nacheiferung wecken mußte.

Unter diesen eines der ersten war Hermann van Swaneveldt aus Woerden, 1620—1690. Er erreichte sein Vorbild nicht, aber doch einen Ehrenplatz unter den Künstlern der idealistischen Richtung. Ein sehr schönes Bild von ihm ist in Dresden, wo unter großen, vollbelaubten Baumgruppen ein Weg längs eines Flusses sich hinzieht und in die sonnige Ferne sich verliert. In München ist ein glühender, italienischer Sonnenuntergang, ein überaus reizvolles Bild. Im Louvre zu Paris, im Belvedere zu Wien, im Lutonhouse zu London, im Museum zu Berlin, im Städelschen Institut zu Frankfurt sind werthvolle Arbeiten seiner Hand. H. van Swaneveldt.

Bei weitem aber wurde er übertroffen durch die Gebrüder Both aus Utrecht. Johann Both, 1610—1650, J. Both.
und Andreas Both, 1609—1650, malten in der Regel A. Both.
gemeinschaftlich, letzter vornehmlich die Staffage, obschon auch Landschaftliches. Ihre Bilder sind ausgezeichnet durch einen warmen, alles durchdringenden Goldton und eine wunderbare Klarheit der Schatten. Baumgruppen und Waldpartien in Sommersonnenglut mit durchziehenden Wegen, seltener Fernsichten, höchstens in sanft abwärts gehende Thäler, sind großentheils der Inhalt ihrer Landschaften, die sie übrigens nicht durch Götter oder Heilige, sondern durch Menschen belebten, wie sie sie bei ihren

2. Zeitr. Studien im Freien antrafen. Am meisten trifft man ihre Bilder in italienischen Sammlungen; doch auch Dresden und München sind nicht arm daran, und das Museum in Amsterdam hat zwei Hauptwerke von ihnen.

A. Pinacker. Adam Pynacker aus der Nähe von Delft, 1621—1673, kommt dem Joh. Both ziemlich nahe, obschon er zuweilen, namentlich in den Fernen, in einen unharmonischen blauen Ton fällt, wie z. B. in einem seiner Hauptbilder (im Louvre zu Paris), das sich durch einen Maulthiertreiber vor der Schenke und durch eine fressende Ziege kennzeichnet. Mehr in Boths Glut-Manier ist das Sonnenuntergangsbild in der Münchner Pinakothek.

Dieser poetischen oder idealen Auffassung der Natur folgte, unter den verschiedenartigsten Modificationen in der Wahl des Stoffes sowohl, als der Stimmung ihrer Bilder, eine große Anzahl von Künstlern bis zum Schluß des

P. Molyn. ganzen Zeitraumes. Dahin gehört u. A. Peter Molyn aus Harlem, 1637—1701, von welchem in Dresden und Wien großartig angeordnete Landschaften sind, mit hohen Bergen in der Ferne, stattlichen Gebäuden, Baumgruppen, Gewässern oder auch einem Wasserfall im Mittelgrund, und einer Trift nebst Hirten und Heerde im Vordergrund; sonst malte er mit Vorliebe Marinen und Seestürme, wo-

J. v. Artois. von er den Namen Tempesta erhalten. — Jacob van Artois aus Brüssel, 1613—1665, von welchem in der Pinakothek in München eine schöne Landschaft ist mit hohen wie von der Luft sanft bewegten Bäumen und der

B. Breenberg. Aussicht auf einen Fluß. — Barth. Breenberg aus Utrecht, 1620—1663, von welchem das Belvedere in Wien eine trefflich ausgeführte, nur im Ton zu schwere kleine

P. u. E. de Witte. Landschaft mit römischen Ruinen besitzt. — Peter de Witte aus Amsterdam, 1620, der in Rom starb, und

sein Bruder Caspar hielten sich mit glücklichem Erfolg 2. Zeitr.
an das Vorbild Claude's. Ein sehr eigenthümlicher Künstler dieser Richtung war Hermann Saftleven von H. Saftleven.
Rotterdam, 1609—1685. Es ist, als ob man die großartige Naturanschauung Claude's durch ein Verkleinerungsglas sähe; die Empfindung ist da, Duft und Licht, und Schönheit der Linien und Massen und Reichthum der Form bis in weite Fernen; aber ohne Größe und Kraft; dazu verbindet der miniaturartigen Ausführung sich ein zur Manier gewordener blauer Ton, daß die Freude an seinen Bildern unter ihrer Anzahl leidet. Fast alle haben den Charakter der von Bergen und Städten mannichfach belebten Rheinthalgegenden. Dresden hat eine große Zahl Bilder von ihm, auch Pommersfelden; wie sie denn gewiß in jeder größern Sammlung angetroffen werden.

Das Bestreben, die landschaftliche Natur nach gewissen Regeln der Composition und auf der Grundlage idealistischer Kunstanschauung darzustellen, das von Rubens ausgegangen, seinen Anhaltpunkt aber vorzugsweis in fremden Künstlern und auf fremdem Boden fand, mußte schon darum einen Gegensatz hervorrufen, weil es im innern Widerspruch mit der Gesammtrichtung der deutschen Kunst stand, die sich von lange her in den Grenzen der einfachsten Uebertragung der Natur gehalten, vornehmlich aber, weil die gleichzeitig in höchster Blüthe stehende und mit der Landschaftsmalerei vielfach verbundene Genremalerei sich mit ganzer Liebe und glücklichstem Erfolg der *Schilderung des* wirklichen, und zwar vorzugsweis des heimischen Lebens gewidmet hatte. Fehlte nun noch obendrein bei solchen aus der Idee des Künstlers hervorgegangenen Bildern eine hinlängliche Belebung durch Naturstudien, wie es häufig der Fall war, so mußte wohl ein Verlangen nach ander-

2. Zeitr. weitiger Befriedigung, nach Wahrheit und Wirklichkeit entstehen. Kein Wunder also, wenn zugleich mit den genannten Künstlern andere aufstanden, die sich für ihre Bilder aus der Natur an diese unmittelbar, und zwar an die heimische, deutsche hielten, oder überhaupt nordische, die sich darauf beschränkten, sie in ihren verschiedenen Zuständen und Erscheinungen, im Ganzen wie in ihren Theilen zu studieren und möglichst treu wiederzugeben, und die keinen andern Eindruck damit bezweckten, als den die Natur auf jedes empfängliche Gemüth überhaupt macht, und keine andere Poesie in der Landschaft wollten, vielleicht nicht einmal duldeten, als welche ein jedes Stückchen von Gottes Erde unbedingt und ohne alle Beziehung zur Kunst in sich trüge. Was dabei etwa an Gleichgewicht der Massen, an Schönheit der Linien, an Bedeutsamkeit des Gegenstandes übersehen wurde, fand reichen Ersatz in der Treue und Frische der Schilderung, in der liebevollen Hingabe des Künstlers an den Gegenstand und seiner ursprünglichen, im Vaterlandsgefühl wurzelnden Sympathie für denselben. Von sichtbarem Einfluß war dabei die Betheiligung von Künstlern, wie Rembrandt, Teniers ꝛc., sowohl auf die Richtung des Geschmacks, als vor allem auf die Technik der Ausführung, die sich vornehmlich durch einen leichten, flüssigen, durchsichtigen Farbenauftrag auszeichnete.

Einer der ersten und vorzüglichsten hier anzuführenden Künstler ist Jan van Goyen aus Leyden, 1596—1656; er hielt sich an die trüben Lüfte, an die einförmigen und eintönigen, öden Sandstrecken und kahlen Flußufer seiner Heimath, traf aber den melancholischen Ton dieser Gegenden so richtig, und hatte einen so leichten und überaus geschickten Vortrag, daß man sich von seinen Bildern angezogen und festgehalten sieht, während die Wirk-

J. v. Goyen.

welche besondere Schönheit. München hat ein vortreffliches Bild von ihm, einen Eichenwald, durch welchen ein verlockender Weg an einem kleinen Wasserfall sich hinzieht. Seine künstlerische Thätigkeit hat er übrigens vornehmlich in Radierungen dargethan. 2. Zeitr.

Kein anderer Künstler indeß spricht den Charakter der hier im Allgemeinen bezeichneten Richtung mit solcher Entschiedenheit aus, als Jacob Ruysdael aus Harlem, 1635—1681. Er ist der eigentliche Maler der norddeutschen Landschaft, die uns aus seinen Bildern mit der erquickenden Frische des Lebens entgegentritt. Obwohl auch er nicht über einen sehr weitausgebreiteten Stoff gebietet, und seine Bilder fast durchgängig in demselben ernsten, kalten Ton gehalten sind, so glaubt man doch durch ihn in die ganze Natur eingeführt zu werden, da er sich so in ihre Einzelerscheinungen eingelebt hat, daß er wie diese selbst immer mit dem Ganzen in Verbindung erscheint. Bei der Tiefe und Gründlichkeit seines Naturstudiums, bei der Feinheit seines Gefühls für das, was in der Natur zum Gemüth spricht, und bei der Klarheit, Kraft, Leichtigkeit und Vollendung seines künstlerischen Vortrags, bedarf er keines besonders interessanten Gegenstandes, um Auge und Herz zu fesseln: eine Gruppe Waldbäume, an denen ein Fahrweg vorüberführt, und über denen graue Wolken vorüber ziehen; ein Stück Wald, durch den ein Bach sich schlängelt, ja selbst ein bloßer Feldweg mit dem angrenzenden Acker genügt ihm, seine Lust als Künstler zu büßen und dem Beschauer die Natur näher zu bringen. Aber er folgt der Natur auch zu den Stellen, wo sie vernehmlicher und allgemein verständlich spricht, und dann ist seine Kunst von ergreifender Wirkung, sei es, daß er den Zauber tiefer, erfrischender, nur vom Wellenschlag eines Gewässers unter- 3. Ruysdael.

2. Zeitr. brochener, oder auch von wilder Jagdlust gestörter Waldeinsamkeit schildert, oder daß er das melancholische Bild einer verödeten Windmühle, einer von grauen Wolken umzogenen alten Bergveste, das morsche Gemäuer eines verlassenen Klosters vor uns aufstellt. Dann faßt er wohl einen zufälligen Moment aus der Wirklichkeit auf, in welchem die Natur gleich einer Dichtung zu uns spricht, ein Stück Himmelblau zwischen Regenwolken, einen mitten in umschattete Massen einfallenden Sonnenstrahl u. dergl., um in ähnlicher Weise wie die Wirklichkeit durch Contraste und durch Gleichnisse zu wirken. Wenn er aber auf solche Weise die Natur für sich dichten ließ, und sich darauf beschränkte, ihre Gedanken nachzuschreiben und mitzutheilen, konnte er dennoch schwungvoll werden bis zur Erhabenheit, wie bei dem herrlichen Bilde des Kirchhofs in der Dresdner Galerie, wo von dem tiefdunkeln Grunde eines abziehenden Gewitters der saftiggrüne, regenfeuchte und von der wiederkehrenden Sonne überglänzte Vorgrund mit Grabhügeln und weißen Grabsteinen magisch sich abhebt. Für den feierlichen, fast trüben Ernst, der auf allen seinen Bildern ruht, entschädigt die erquickende Frische, und gesunde Kraft, die darin waltet, namentlich wo Waldwasser zwischen Felsen mit schäumenden Fällen ihren Weg suchen, und über verfaulenden Stämmen die Natur mit neuen Schöpfungen emporgrünt. Ganz im Gegensatz gegen seine Kunstgenossen, die ihre Landschaften mit Figuren und Gebäuden anfüllten, häufig sogar durch fremde Beihülfe, mied Ruysdael die Staffage, oder gab ihr nur eine sehr beschränkte Stelle; ja so sehr lag ihm daran, das Walten der Natur ohne Einmischung der Menschheit darzustellen, daß er, wo er nicht vermeiden konnte, menschliche Wohnungen, und überhaupt Werke von Menschenhand anzubringen, er sie gewiß

in einem Zustand aufnahm, wo die Natur — sei's durch 2. Zeitr.
Vermoosung oder durch Verwitterung — einen größern Theil an ihnen hatte, als ihre ersten Schöpfer. Er malte auch Seestücke, obwohl selten, und folgte dabei denselben Eingebungen einer Vorliebe für das Düstere, Rauhe und Schwermüthige. — Die Galerie in Dresden besitzt eine große Anzahl der herrlichsten Gemälde von ihm, so daß man ihn dort ziemlich vollständig kennen lernen kann. Außer dem bereits erwähnten „Kirchhof" gehören zu den bedeutendsten „das Kloster," eine gebirgige Landschaft mit Klosterruinen, im Vordergrund ein Fluß mit kleinem Fall, unter Bäumen der Maler selbst und einige Fischer nebst weidenden Rindern, ein Bild von wahrhaft ergreifender Ruhe; dann „die Jagd", ein herrlicher Buchenwald, zwischen dessen Stämmen hindurch man stellenweis in die Ferne sieht; Wasser zieht sich durch den Wald, durch Schilf und Moos unterbrochen; auf seinen Flächen spiegelt sich das von den beleuchteten Wolken einfallende Morgensonnenlicht; durch das Wasser setzt ein von Jägern und Hunden verfolgter Hirsch. In München sind vornehmlich schöne Waldlandschaften und Wasserfälle, dazu herannahende Regenwetter, vor welchen Bauern nach ihren Hütten eilen; besonders poetisch wirkt der Eingang in einen dunkeln Wald, aus welchem ein Bach hervorfließt; auch eine Winterlandschaft ist da. Vier prachtvolle Bilder sind im Belvedere zu Wien, darunter eine große Waldlandschaft. Im Berliner Museum sieht man mehre sehr charakteristische Landschaften von ihm: ein halbverfallenes Bauernhaus von hohen Eichen überschattet, ein kleines Wasser fließt längs einem Hügel über Gestein und Gestrüpp; Wolkenschatten wechseln mit einfallendem Licht, davon namentlich ein alter Weidenstamm im Vordergrund getroffen ist. Dann ist hier

2. Zeitr. ein großes Seebild von wunderbarer Schönheit. Das Meer ist bewegt, daß die Wellen schäumen und spritzen; Schiffe fliegen darüber hin; aus den dunkeln Regenwolken fallen einzelne Streiflichter auf die Fluth. Im Haag ist ein besonders merkwürdiges Bild von ihm, da er darin die Felder und Wiesen um Harlem — ausnahmsweise in hellem Sonnenschein! — gemalt hat. Es versteht sich von selbst, daß im Louvre vortreffliche Bilder von ihm sind, daß die englischen Großen sich Perlen seiner Kunst zu verschaffen gewußt, und daß selbst die Galerien Italiens dem nordischen Gast gern eine Stelle bei sich angewiesen haben.

S. Ruysdael. Ein etwas schwacher Abglanz von J. Ruysdaels künstlerischen Eigenschaften und Eigenthümlichkeiten kehrt in seinem ältern Bruder Salomon Ruysdael, 1613—1670, wieder, dessen Landschaften, wenn sie nicht gerade neben jenen hängen, durch die Anspruchlosigkeit des Vortrags bei der glücklichen Wahl einfacher, friedlicher, abgeschlossener Gegenden einen angenehmen Eindruck machen.

M. Hobbema. Ungleich bedeutender ist Meindorf Hobbema. Seine Lebensverhältnisse sind unbekannt und wunderbarer Weise seine künstlerischen Verdienste erst in neurer Zeit erkannt. Er soll in einem holländischen Dorf, entweder in Coeverden oder in Middelharnis, geboren sein und gilt für einen Schüler J. Ruysdaels, weil er sehr in seiner Weise gemalt hat. Ja, seine Bilder sind überdies mit so tiefem Gefühl für die Natur und mit so großer Meisterschaft ausgeführt, daß es nicht sehr leicht ist, sie von denen J. Ruysdaels zu unterscheiden. Doch hält er nicht an der trübernsten Stimmung des Meisters fest; dem Sonnenlicht und mit ihm der Heiterkeit gestattet er williger den Eintritt, und die mildbelebte Stille des Dorflebens schildert

er lieber, als die Einsamkeit der Wälder und Waldebenen. 2. Zeitr.
Es ist auffallend, daß weder das Amsterdamer, noch das Haager Museum Bilder von ihm haben. Die unvergleichlich schönsten sah ich in der Sammlung Sir Rob. Peels in London, namentlich ein Dorf mit von hohen Bäumen umschatteten Hütten, und einer großen Mühle an dem durch das Dorf fließenden Bache, der von Enten und Gänsen belebt, von Wiesen und dichtbelaubten Bäumen umgrünt ist. Ein kaum minder treffliches Bild ist im Berliner Museum, ein von einfallenden Sonnenstrahlen durchlichteter Eichenwald mit einem Bach und der Fernsicht auf ein Feld und ein Dorf. Unter einem Baume im Vordergrund der Künstler mit dem Skizzenbuche. Auch München besitzt ein schönes Bild von ihm, ein Dorf mit stattlichen Eichen.

Unter den übrigen Schülern und Nachfolgern Ruysdaels zeichnet sich noch J. R. de Vries (um 1650) aus, dessen Bilder (vornehmlich des ähnlichen Monogramms wegen) häufig mit denen des Meisters verwechselt werden. Das Berliner Museum hat einige werthvolle Landschaften von ihm.

Ein verwandter und doch höchsteigenthümlicher und herrlicher Künstler ist Albert van Everdingen aus Alsmaer, 1621—1675. Auch er liebte die Natur in ihrer Einsamkeit, und Ernst und Lebenskraft sprechen aus seinen Bildern; allein wenn Ruysdael die tiefe Stille einsamer Gegenden, das feierliche Schweigen der Waldnacht aufsucht, so bedarf Everdingen für solche Stellen Aufregung und Bewegung, schäumend herabstürzende Gewässer, mächtige, zackige Felsenwände, hochaufragende Tannen, und Berge von Wolken. Wenn Ruysdael ohne Beziehung auf Anordnung vornehmlich durch die dem Bilde gegebene Stim-

A. v. Everdingen.

2. Zeitr. mung poetisch wirkt, so fügt Everdingen zu dieser noch die poetische Form, und baut seine Landschaften nach großen Maßen, edlen Verhältnissen, mächtig wirkenden Gegensätzen auf, und führt seine Linien nach einem klaren, bewußten, von Wahrheit, Schönheit und Kraft zugleich bestimmten Rhythmus aus. Auch bei ihm ist der vorherrschende Ton dunkel und kräftig, allein die durch Wellenschaum und Sonnenlicht bewirkten Gegensätze treten stärker hervor, als bei Ruysdael. Die Mehrzahl seiner Bilder schildern norwegische Landschaften, weßhalb auch das Nadelholz darin vorherrschend ist; Bauern, Hirten ꝛc. bilden die Staffage; zuweilen erscheint auf der Spitze der Felsen eine Burgtrümmer; am Flußufer öfters die Hütte eines Holzhauers. Die Sammlungen von München, Dresden, Berlin, Frankfurt a. M. ꝛc. haben treffliche Gemälde von ihm; letztre auch ein herrliches Seestück. Sein Hauptbild ist in Kopenhagen. Man hat auch reizende Radierungen (vornehmlich wohl Studien) von ihm.

Eine Anzahl Künstler haben das Studium der See in ihren mannichfachen Zuständen zu ihrer besondern und J. v. de Capelle. alleinigen Aufgabe gemacht. Jan van de Capelle blühte um 1610. Im Berliner Museum sieht man von ihm ein Bild der Meeresstille bei heitrem Abendroth; ruhig liegen auf der glatten Fläche Schiffe mit schlaffem Segel; ganz in der Ferne taucht eine Stadt A. Willarts. auf. — Adam Willarts aus Antwerpen, gest. zu Utrecht um 1626, und sein Sohn Abraham Willarts, 1613 bis nach 1660, stellten Häfen, Meeresbuchten und Flußufer mit Schiffen und Schiffern, selbst mit Seegefechten dar. Beider Gemälde werden leicht verwechselt; doch haben des Vaters Bilder noch gern historische Figuren als Staffage, die beim Sohne den Zeitgenossen

weichen. Im Berliner Museum ist ein Seetreffen, bezeichnet 2. Zeitr.
„A. Willarts 1635." — Jan Percellis von Leyden, J. Percellis.
geb. 1595, schloß sich zunächst an van Goyen an, widmete sich aber bald ganz der Marinemalerei, und zwar mit Vorliebe der Darstellung von Seestürmen und Schiffbrüchen. — Ausgezeichneter noch in dieser Art Darstellung tobender Elemente ist Bonaventura Peters aus Amsterdam, B. Peters
1614—1652, und — obschon in minderem Grade — sein Bruder Jan Peters aus Antwerpen, 1625—1677. Er- u. J. Peters.
stern kann man im Belvedere zu Wien, im Museum zu Amsterdam, in der Dresdner Sammlung, letztern in München kennen lernen. — Von Andreas Smit, der A. Smit.
um 1650 lebte, ist ein schönes Seesturmbild im Berliner Museum. — Simon de Vlieger, der um 1640 S. de Vlieger.
in Amsterdam arbeitete, zeichnet sich durch einen leichten, durchsichtigen Silberton aus; auch er malte mit Vorliebe Sturmbilder, wie man deren in München, Dresden und Gotha sieht; im Louvre zu Paris und in dem Museum zu Amsterdam sind große und schöne Bilder von ihm mit ruhiger Wasserfläche.

Sein Schüler war Wilhelm van de Velde der W. v. d. Velde d. Jüngere.
Jüngere aus Amsterdam, 1633—1707, einer der vorzüglichsten Künstler seines Fachs, dessen Werke aber, da er nach England übersiedelte, vornehmlich dort zu suchen sind. Unvergleichlich sind seine Darstellungen der Meeresstille, die laut- und regungslose weite Wasserfläche und die feierliche Himmelsruhe darüber. Aber mit gleich ergreifender Wahrheit schilderte er die bewegte See bis zum verderbenden Sturm. Die Schiffe aller Gattungen hatte er aufs genaueste studiert, und selbst Seeschlachten (denen er als Beobachter öfter beigewohnt) malte er in großer Vollkommenheit. Mehre der letzten aber, wie überhaupt manche

2. Zeitr. Bilder führte er nach den Zeichnungen seines Vaters, W. v. d. Velde d. Aeltere. Wilhelm van de Velde des Aeltern aus Leyden, 1610—1693, aus, der sich hauptsächlich auf Schilderung von Seeschlachten gelegt, in der Regel aber nur gezeichnet hat. München besitzt vom jüngern Wilh. v. d. Velde zwei schöne Gemälde, ein Bild des ruhigen und eines des bewegten Meeres.

Als der erste übrigens aller Marinemaler wird Ludolf L. Backhuysen. Backhuysen aus Emden (1631—1709) geachtet. Keiner hat wie er die Klarheit, Flüssigkeit und Halbdurchsichtigkeit des Elementes wiedergegeben, Keiner so die Farbe den Spiegelglanz der Wellen, noch ihre in ewigem Wechsel wandelbare Gestalt. Seine Seestürme ergreifen uns mit der Gewalt der Wirklichkeit oder der erhabensten Dichtung; seine friedlichen Gemälde strömen Entzückungen aus; Luft und Meer strahlen von Licht und Farbe, und selbst im kleinsten Raume breitet sich scheinbar die ganze Kraft der Heiterkeit der Natur aus. Bilder der letzten Art sind in München und Berlin. Aber in Berlin lernt man ihn auch von seiner gewaltigen Seite kennen. Hier sehen wir einen Seesturm am Eingang eines Hafens; hochaufgethürmte, mächtige Wogenmassen wälzen sich heran und schleudern ein großes Schiff in die Brandung, ein anderes in den Hafen; Menschen suchen sich und die gestrandeten Güter zu retten, und Berge von Wolken drohen vernichtend sich über Alles zu stürzen. Ein kleineres Bild der Art ist fast noch energischer in der Wirkung. Hochausgezeichnete Bilder mit ruhigem Wasser findet man im Belvedere zu Wien, im Haag und in München, in Wien obendrein eine Landschaft mit fernen Bergen und einem sich durch sie hinziehenden Fluß.

M. Madersteg. Als Backhuysens bester Schüler wird Michael Mad-

dersteg aus Amsterdam (1669 — 1709) genannt. Im Berliner Museum sind zwei Bilder von ihm, ein Wallfischfang und die Anfänge einer preußischen Kriegsflotte auf der Spree unter Friedrich I. — Ein andrer, nicht so geschickter, aber dafür sehr fruchtbarer Schüler war Wigerus Vitringa aus Leeuwarden, 1655—1721, dessen Ton schwarz und schwer ist. Auch Jan Clas Rietschoof von Hoorn, 1651–1718 zeichnete sich als Schüler Backhuysens aus.

2. Zeitr.

W. Vitringa.

J. Cl. Rietschoof.

Architektur-Malerei.

Hier ist noch eines besonderen Kunstzweiges zu gedenken, der aber in dem bezeichneten Zeitraum nicht zu voller Entwickelung gekommen: die Architekturmalerei. Noch hatte man den eigenthümlich aufregenden, Auge und Gemüth vielfach beschäftigenden Eindruck, den die mannichfachen Formen und Linien monumentaler, namentlich gothischer Gebäude hervorbringen, sich nicht ins Bewußtsein gebracht; noch weniger die mitwirkenden Ursachen von Licht und Farbenspiel und allerhand Zufälligkeiten ergründet; aber nichts desto weniger bei dem Anblick derselben einen Anreiz zur Nachbildung empfunden, wenn man sich auch hauptsächlich im Bereich perspectivischer Aufgaben und gewöhnlicher Prospectmalerei hielt. Doppeltes Interesse hielt aber die Künstler vornehmlich an Innenansichten, namentlich von gothischen Kirchen fest: der durch das Helldunkel stärker wirkende malerische Reiz und die klarer sich aussprechende Perspective. Hauptmeister dieses Fachs waren: Peter Neefs aus Antwerpen, 1570—1651, malte Innenansichten, große Dome; Peter Saenredam aus Assendelft, 1597—1666, auch Schlösser und öffentliche Plätze;

P. Neefs.

P. Saenredam.

2. Zeitr. Hendrik van Steenwyck d. Ae. aus Steenwyck, 1550 — 1604, und sein gleichnamiger Sohn aus Amsterdam, 1589 bis nach 1642, mit Vorliebe hohe Gewölbe und düstere Gefängnisse; Daniel de Vliek um 1650; B. van Basser, das Innere von Palästen mit reicher Staffage; Dirk van Deelen, geb. 1607 zu Alkmaer, Façaden; Emanuel de Witte aus Alkmaer, 1607—1692, vornehmlich Innenansichten von Kirchen; Jan van der Heyden aus Gorkum, 1637—1712, öffentliche Plätze und Außenansichten merkwürdiger Gebäude in sorgfältigster Ausführung; Gerh. Berckheyden von Harlem, gest. 1693 ꝛc. Selbst Jac. Ruysdael hat der Versuchung nicht widerstehen können, seine Kenntniß der Linear- und Luftperspective an einer Innenansicht der Niewekerk zu Amsterdam (jetzt in Lutonhouse in England) zu erproben.

Idyllenmalerei.

Zahme und wilde Thiere.

Wir haben gesehen, wie die Maler allmählich alle sinnenfälligen Erscheinungen an der Oberfläche unsers Planeten, Land, Luft und Meer in das Bereich selbstständiger Darstellungen, und wie sie seine mannichfachen Bewohner in Beziehung zu ihren Darstellungen gebracht haben. Der Nachdruck blieb bei denselben natürlich auf der Landschaft, und die Staffage diente nur dazu, die angeregte Stimmung zu vermehren, oder einen Gegensatz — vielleicht nur der Farbe — hervorzurufen; eine Gegend wohlgefällig zu beleben, oder auch nur zur herkömmlichen Zierde. Es lag nahe, daß der Nachdruck des Bildes auch einmal auf die Staffage übergehen, die Landschaft zur Nebensache und erklärenden Verzierung werden konnte, zumal da viele der

Landschaftsmaler die Figuren nicht selber in ihre Bilder malten. Es ist dies ein Umstand, der bei vielen der bereits besprochnen Genrebilder, bei den Schilderungen des Dorf-, Jagd- und Fischerlebens eintritt. Allein auch hier, namentlich bei den erstern, theilt sich häufig das Interesse, wenn mit den Bauern der Hauptgegenstand ihrer Sorge und Thätigkeit, das Vieh, dargestellt wird, wo denn dieses entweder ganz als Nebensache oder mit gleicher Berechtigung, vielleicht gar als Hauptsache auftritt. Im erstern Fall zählen solche Bilder zu den gewöhnlichen Genrebildern; in beiden letztern Fällen aber entsteht eine neue Gattung Malerei, deren Gegenstand Menschen und Thiere in gegenseitiger Beziehung unter sich und zur landschaftlichen Natur sind, und die begreiflicher Weise ihren Hauptstützpunkt im Hirten- und im Jägerleben findet. Da ihr in der Dichtkunst am meisten die Idylle entspricht, so hat man diese Malerei als „Idyllenmalerei" bezeichnet. 2. Zeitr.

Wie in allen Richtungen der Kunst des 17. Jahrh. ist auch hier der Anstoß von Rubens ausgegangen, selbst für die friedlichen Hirtenbilder, nicht allein durch die dahin gehörige Staffage vieler seiner Landschaften, sondern ganz besonders durch die Darstellung eines als Kuhstall benutzten offenen Schuppens, in welchem Kühe und Bauern gegen Schneegestöber Unterkunft gefunden. Betrachten wir zuerst die friedlichen Idyllenmaler!

Einer der bedeutendsten Künstler dieses Fachs ist Nicolaus Berghem (oder Berchem) von Harlem, 1624—1683, ein Schüler von J. B. Weenix d. Ae. Für seine Hirten- und Wanderbilder wählte er sich meist den Süden zum Schauplatz. Hirten und Hirtinnen mit ihrem Vieh beschäftigt, oder neben altem Gemäuer im Grase ruhend; oder die Heerde durch einen Fluß treibend, bald N. Berghem.

2. Zeitr. zu Fuß, bald reitend; wandernde Gruppen zu Pferd und Esel, freundliche, in Duft schwimmende Fernsichten, heitrer Himmel mit weißen Wolken — sind der Hauptinhalt seiner Bilder. Seine Figuren haben nicht Lebenswahrheit und Individualität genug, um zu interessiren; aber sie sind — und vornehmlich die Thiere — von guter Zeichnung und von lichtreicher Farbe mit kräftigen Localtönen; in seinen Bildern ist es Tag. Man findet sie in allen Galerien; eine große Auswahl in Berlin, Dresden, München und Wien. — In seiner Weise malten u. A.

W. Romeyn. A. Willem Romeyn, von dem zwei gefällige Bilder in der Pinakothek zu München sind; Carl dü Jardin

C. dü Jardin. aus Amsterdam, 1634—1678, bei welchem die Ziegen eine große Rolle spielen, ausgezeichnet übrigens durch seine klare, sonnige Färbung, und seine breite und sichere Be-

A. Begyn. handlung; Abraham Begyn aus dem Haag, 1650—1697, von dem das Berliner Museum ein kleines Idyll

J. v. d. Meer. besitzt; Jan van der Meer de Jonge aus Utrecht, gest. 1706, zeigte vornehmlich viel Geschmack in der Composition, wie einige Bilder von ihm im Berliner Museum darthun, auch wandte er sich vornehmlich der heimischen Natur zu.

A. v. de Velde. Aehnliche Gegenstände bearbeitete Adrian van de Velde aus Amsterdam, 1639—1672; aber er ging tiefer auf die Schilderung des Charakters ein, hielt sich auch mehr an den heimathlichen und brachte mehr Stimmung in seine Bilder. Vielen Landschaftsmalern, namentlich dem Wynants, malte er die Staffage. Die Pinakothek in München hat treffliche Bilder von ihm: eine im Glanz der Abendsonne heimkehrende Rinderheerde; sodann noch fünf andre mit Schafen und Hornvieh und ihren Hirten und Hirtinnen. Im Belvedere zu Wien sieht man eine

zwischen einem Wasser und Tempelruinen weidende Heerde. 2. Zeitr.
Im Museum zu Amsterdam ist eines seiner Hauptwerke, ein Bauer und eine Bäuerin vor ihrem Haus, von Kühen und Schafen umgeben. Auch in Dresden, und im Louvre zu Paris sind Meisterwerke von ihm. — Eines seiner schönsten Bilder ist in London, in der Sammlung Sir Rob. Peels, Landleute, die mit ihrem Vieh durchs Wasser gehen. Der Gegensatz zwischen den farbigen Figuren und dem zwar klaren, aber tiefdunklen Wasser und Waldgrund dahinter ist von überraschender, aber sehr erfreulicher Wirkung. Ihm folgte u. A. Dirk van Berghen aus Harlem, gest. 1680, der sich eine glühende Färbung angeeignet (Bilder im Belvedere zu Wien). D. v. Berghen.

Albert Cuyp aus Dort, 1606 bis nach 1672, hat sich durch den Sonnenschein in seinen Bildern den Namen des holländischen Claude erworben, zumal er sich in seinen Bildern auch ausschließlich auf heimischem Boden hält. Er malte gern Rinderheerden auf grüner Weide an Uferabhängen klarer Gewässer, und Hirten oder Bauern bei ihnen. Keine Handlung charakterisiert die Scene; es sind nur Zustände, die er schildert; aber diese seine Bilder erscheinen in der That wie in Licht getaucht und Gesundheit und Wohlsein strömt Einem daraus entgegen, so daß man über der entzückenden Gesammtwirkung den Mangel in der Zeichnung des Details gern übersieht. Im Museum zu Amsterdam ist eines seiner wundervollsten Gemälde, eine Viehheerde im Morgensonnenschein, von einem Viehhüter und einer Bäuerin, die auf Eseln reiten, und einem Bauernjungen zu Fuß geleitet. Gleich köstlich ist ein anderes von ihm in der National-Galery in London: eine Hirtin, die zwischen ihren Kühen, Schafen und Hunden sitzt, und mit einem vorüberreitenden Manne spricht. Auch hier A. Cuyp.

2. Zeitr. glänzt Alles in der Frische des Morgensonnenlichtes. Die englischen Privatgalerien sind die vornehmlichste Fundgrube für die Werke Cuyp's; in deutschen Sammlungen findet man ihn seltener. Ein schönes Bild besitzt die Dresdner Galerie, eine Bäuerin, die vor ihrer Hütte, den Spinnrocken in der Hand, neben ihrem Manne und einigen Schafen unter der sanften Einwirkung der glanzvoll untergehenden Sonne eingeschlafen ist.

J. H. Roos. Joh. Heinrich Roos aus Otterndorf in der Rheinpfalz, 1631, gest. in Frankfurt a. M. 1685, lernte bei dü Jardin in Amsterdam und war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Maler seines Fachs. Ihn beschäftigte das Studium der Thiere mehr noch, als das der Menschen, so daß er erstre auch häufig ohne ihre Hirten zwischen Bäumen und Gesträuch, an Felsen und Ruinen weidend darstellte. Sein Ton fällt etwas stark ins Rothe, auch fehlt ihm Durchsichtigkeit und Leichtigkeit, während Zeichnung und Ausführung eine große Geschicklichkeit bekunden. Man findet seine Gemälde fast in allen Galerien, die Münchner hat deren allein vierzehn. — Sein Sohn Peter Philipp Roos, geb. zu Frankfurt a. M. 1655, gest. zu Rom 1705, ist bekannt unter dem Namen Rosa di Tivoli. Er widmete sich fast ausschließlich der Darstellung der Thiere, der Ziegen, Schafe, Hunde, auch der Rinder, die er mit großer Naturtreue in Lebensgröße malte. Der Hirt spielt dabei nur eine Nebenrolle. Im Belvedere von Wien sind fünf Gemälde von ihm; in Dresden acht, ꝛc. Am meisten verbreitet sind sie in Italien. — Ziegen und Schafe malte gleichzeitig in großer Volkommenheit, nur in einem düstern, schweren Farbenton Jacob van der Does aus Amsterdam, 1623—1673, der gleichfalls in Rom lebte.

P. Ph. Roos.

J. v. d. Does.

Zahmes Federvieh, Hühner, Enten, Gänse, Truthühner, Pfauen ꝛc. in allen Altern, und in den verschiedensten Situationen und Leidenschaften malte in unübertroffener Naturtreue und glanzvoller Meisterschaft Melchior Hondekoeter von Utrecht, 1636—1695. Seine Bilder finden sich in allen großen Sammlungen, eines der schönsten, der Hahn der seinen Hühnerhof gegen einen Raubvogel vertheidigt, in Dresden. — Adrian von Utrecht aus Antwerpen, 1599—1651, malte ähnliche Gegenstände, doch ohne die gleiche Kunstfertigkeit. — Auch Peter Caulitz in Berlin, gest. 1719, hat derlei Bilder hinterlassen, von denen eines, der Kampf zwischen einem Haus- und einem Welsch-Hahn, im Berliner Museum aufgestellt, eine günstige Meinung für sein Talent erweckt.

2. Zeitr.

M. Hondekoeter.

A. v. Utrecht.

P. Caulitz.

Kein Andrer aber hat in der Gattung der Hausthier-Malerei so viel Genie und ein so ganz ungewöhnliches Talent an den Tag gelegt, als Paul Potter von Enkhuysen, 1625, gest. zu Amsterdam 1654. Zu dem gründlichen Studium der Thiere (der Haus- und Stallthiere), das ihm eine vollkommen richtige Zeichnung in seine Hand gab, und das ihn alle Aeußerlichkeiten, Haar und Wolle, den Glanz des Felles und der feuchten Schnauze bis zur Täuschung nachahmen lehrte, fügte er eine ebenso sorgsame Beobachtung aller Bewegungen, jeder Haltung und Wendung der Thiere im Allgemeinen, oder in Bezug auf bestimmte Vorfälle, ihren Charakter, ihre Leidenschaften, ihr ganzes Seelenleben. Menschen und Landschaft stellte er in dem natürlichsten Zusammenhang mit ihnen dar; Bauern in ländlicher Ruhe, oder landwirthschaftlichen Beschäftigungen, Felder und Wiesen im milden, oft sanft umwölkten Sonnenlicht, und da er sich ausschließlich innerhalb der heimischen Natur hält, so ist er recht eigentlich der Meister

P. Potter.

2. Zeitr. der holländischen Idylle. Dazu besaß er die größte Vollkommenheit des malerischen Vortrags, fett und fest sind seine Farben aufgesetzt, und das feinste Form-Gefühl bestimmt gleichsam spielend die Modellierung. Er ist ganz gleicher Weise ausgezeichnet, ob er in Lebensgröße malt, oder miniaturartige Cabinetstücke. Eines der letztern, ein entzückendes kleines Idyll, besitzt die Münchner Pinakothek: vor einer Bauernhütte lagern Kühe und Schafe; ein Weib, an der Seite ihres Mannes, führt ihr Kind am Gängelband, während die Magd mit Kuhmelken beschäftigt ist. — Bedenkt man, daß der Künstler in seinem 29. Jahre gestorben ist, so begreift man nicht, wie es möglich war, die Zahl von Bildern hervorzubringen, die man von ihm kennt. Das schönste unter seinen berühmtesten Bildern ist wohl „der junge Stier" im Haager Museum. Der lebensgroße Held des Bildes steht, mit nassen Nüstern die Morgenluft schlürfend, gegen uns gekehrt neben alten Weiden, unter denen eine Kuh und zwei Schafe nebst dem Hüter ruhen. Da ist auch die Kuh, die ihr Spiegelbild im Wasser betrachtet, neben Schafen und badenden Menschen. Das nächst dem Stier berühmteste Gemälde Potters ist „die pissende Kuh", in Petersburg (ehedem in Kassel), welche Kaiser Alexander von Rußland für 190,000 Francs gekauft (wie denn Potters Bilder alle ungeheuer hoch im Preise stehen). Hauptwerke dieser Art, brüllende Stiere neben Schafen, oder Kühen, auch Viehhüter und Bäuerinnen bei ihnen, findet man noch in Paris, Wien, Dresden, Amsterdam und vornehmlich in den Sammlungen Englands. Das Amsterdamer Museum hat noch ein sehr interessantes Bild abweichender Art, eine Bärenjagd, wo ein alter Bär sich gegen die ihn anfallenden Hunde wehrt, und ein junger Bär, von einem Hunde ver-

folgt, sich auf einen Baum flüchtet, der Jäger aber mit gezogenem Jagdmesser heranreitet. — Sodann verstieg sich Potter auch in dichterische Darstellungen einer andern Art. In derselben Sammlung ist ein Bild von Orpheus und den Thieren des Waldes, wobei er wohl die Leier, aber nicht die Hauptrolle spielt. Höchst geistreich aber soll ein satirisches Bild von ihm sein (ehedem in Kassel, jetzt in der Eremitage zu Petersburg), das Gericht der Thiere über den Jäger, und zwar in verschiedenen Abtheilungen: Gefangennehmung, Verhör, Verurtheilung, Bestrafung. 2. Zeitr.

Hiemit weist Potter hinüber auf die zweite Abtheilung der Idyllenmalerei, die ich oben bereits angedeutet habe, die das Wild zum Mittelpunkt hat. Sehen wir bisher nehmlich den Menschen in friedlichem Verkehr mit den Thieren, die ihn widerstandlos als ihren Herrn und Nutznießer anerkennen, so schließen andere Bilder uns die feindlichen Bezüge zwischen Thieren und Menschen auf, wobei aber Pferde und Hunde auf Seite der letztern stehen und die erstern theils den Kampf mit ihnen aufnehmen, theils in der Flucht ihr Heil suchen. Wir betreten hiemit das Gebiet der Jagd. Auch hier und hier vor allem ist der anregende, maßgebende Einfluß von Rubens unverkennbar, wie denn seine Thätigkeit in dieser Richtung oben schon besprochen worden. Nächst ihm steht als der begabteste und bewundernswürdigste Künstler dieses Fachs Franz Snyders aus Antwerpen, 1579—1657. Hirsche und Rehe auf der Flucht, Bären, Löwen und Wildschweine, die sich mit dem leidenschaftlichsten Ausbruch der Wuth zur Wehre setzen, Hunde, die ihr Opfer von allen Seiten packen, oder verwundet und zerrissen niedergeworfen werden, auch — obschon weniger hervorgehoben, wenn sie nicht von Rubens herrühren — die verfolgenden Jäger machen den Haupt- F. Snyders.

2. Zeitr. inhalt seiner Bilder aus. Mit Leichtigkeit sind die Thiere, selbst in den schwierigsten Stellungen gezeichnet, Bewegung und Ausdruck sind wie das Leben selbst, und Haut und Haar sind mit der größten Virtuosität naturwahr wiedergegeben. Hauptbilder von ihm sind in Berlin, Dresden, Wien und München, in Gotha, Frankfurt und Braunschweig, so wie in den englischen und französischen Galerien, in Madrid und in St. Petersburg. Er malte auch geschossenes und aufgeschichtetes Haar- und Federwild, s. g. „Märkte", und auch von diesen finden sich Beispiele an vielen der angeführten Orte, namentlich in St. Petersburg. — In Bildern dieser letzten Art war

J. Fyt. auch Johann Fyt aus Antwerpen, geb. 1625, sehr ausgezeichnet; doch malte er auch Jagden, lebendig in der Darstellung und warm im Ton, wie namentlich ein Bild des Berliner Museums zeigt, ein von einer Meute Hunde

K. Rutharts. verfolgtes Reh. — In ähnlicher Weise war Karel Rutharts (um 1660) ausgezeichnet, von welchem eine Hirschjagd und eine Bärenhetze im Berliner Museum sind. — Ebendaselbst ist ein ausgezeichnet schönes Bild mit todtem

C. Lilienbergh. Wild von C. Lilienbergh, mit der Jahrzahl 1625.

J. Weenix. In höchster Meisterschaft, hoch über den letztgenannten, steht in dieser Reihe Johann Weenix aus Amsterdam, 1644—1719, Sohn und Schüler des o. g. J. B. Weenix. Er war längere Zeit in Diensten des Kurfürsten Joh. Wilhelm von der Pfalz, und malte für denselben eine Reihe großer Jagdbilder, für das Jagdschloß Bensberg bei Cöln, die sich jetzt in Schleißheim und in der Pinakothek zu München befinden. Da sieht man in Lebensgröße prachtvolle Schwäne und sonst allerhand wildes und zahmes Geflügel, todtes und lebendiges Haarwild nebst Jagdzeug, dann Jagden auf Hochwild, in größt-

möglicher Naturwahrheit bis auf die Lage der Federn und Haare und doch mit höchster Freiheit und Virtuosität ausgeführt. Man trifft die Werke von Weenix in allen Hauptgalerien; zwei seiner Hauptbilder gehörten zu den Zierden der Sammlung des Cardinals Fesch in Rom: eine Hirschjagd in einem mit Vasen und Statuen ausgeschmückten Park, mit erlegtem Federwild im Vorgrund, und ein reicher Gutsherr, seine Dame am Arm, aus dem Schlosse tretend, empfängt die Jagdbeute. 2. Zeitr.

Joh. Elias Ridinger aus Ulm, 1690—1767, lebte und starb in Augsburg, wo er 1759 Kunstakademie-Director geworden. Mit der größten Energie hatte er sich dem Studium des Jagdwildes gewidmet, das er in allen Situationen zu beobachten wußte, im friedlichen Beisammensein wie im Kampf unter sich und der Liebesbrunst, schüchtern, erschreckt, auf der Flucht vor den Jägern und Hunden ꝛc. Er hat wenig gemalt (vier große Jagdstücke von ihm sind in Petersburg), aber sehr viel radiert (400 Platten), und seine Blätter mit Hunden, Hirschen und Rehen geben mit ihrer kaum glaublichen Mannichfaltigkeit der Darstellungen fast eine Naturgeschichte dieser Thiere. Auch die Thierfabel hat er, jedoch ohne jene Ironie und Laune, und ohne die feine Beobachtung des Seelenlebens der Thiere behandelt, die diese Kunst-Gattung erfordert. — Noch eines Malers kann hier gedacht werden, der sich mit der Darstellung kleiner Thiere und ihrer Erlebnisse vornehmlich abgegeben zu haben scheint: Otho Marseus van Schrieck von Amsterdam, 1613—1673, der Schnecken, Schlangen, Schmetterlinge, Spinnen ꝛc. in reicher Pflanzenumgebung malte. Ein Bild der Art im Berliner Museum zeigt den Beginn eines Kampfes zwischen zwei Schlangen.

J. E. Ridinger.

O. M. v. Schrieck.

Stillleben.

Eine Kunstrichtung, in welcher man die Nachahmung der Natur als die letzte und höchste Aufgabe ansah, konnte am Ende dahin kommen, daß sie nichts Augenfälliges mehr ausschloß, da der Werth ja nicht sowohl im Gegenstand, als in der treuen, möglichst vollkommenen und meisterhaften Wiedergabe desselben bestand. Malte man Bäume und Gras, warum nicht auch Blumen? malte man lebendiges Wild, warum nicht auch todtes? weidendes Vieh, warum nicht auch ausgeweidetes? Betrachtete man auf den Bildern von Mieris und Dow mit Vergnügen das aufgetragene Austernfrühstück und das sauber ausgeführte Weinglas in der Hand einer vornehmen Dame, so konnte es ohne Dame und ohne Hand nicht ganz uninteressant sein. War doch Gerard Dow selbst auf den Einfall gekommen, eine an einem blauen Bande aufgehängte, silberne Uhr, einen messingenen Leuchter, eine thönerne Tabakspfeife nebst Tabak und Papier zusammenzustellen, und mit äußerster Sorgfalt und Ausführung zu copieren (ein Bild, das die Dresdner Galerie bewahrt), und hatte doch auch A. Ostade eine Masse alten Rumpelgeräthes, Fässer und Schäffe, Krüge und Kannen, Besen und Schaufeln unter dem Zauber eines durch eine Thüröffnung in eine dunkle Kammer einfallenden Lichtes zum Gegenstand eines Gemäldes gemacht! So entstand die Gattung Malerei, die man „Stillleben" nennt, vielleicht weil sie in scheinbar todten Gegenständen noch immer Leben entdeckt, und wär es im Spiel des Lichts und der Farben, oder im Reiz der Phantasie des Gaumens; und wir erinnern uns, daß auch dazu der erste kräftige Anstoß von Rubens ausgegangen. Der Maler des todten Wildes ist gelegentlich der Jagdbilder Erwähnung geschehe-

hen. Fast alle Galerien haben solche Gemälde, ohne einen sichern Namen dazu. Alexander Adriaensen aus Antwerpen malte um 1650 vorzügliche Bilder aufgehängter oder aufgeschichteter Fische und Krebse, wie Bilder der Art von ihm in der Pinakothek zu München und dem Museum von Berlin belegen. Dasselbe gilt von Jacob Gellig oder Gillis aus Utrecht, der um 1670 malte; auch von ihm hat das Berliner Museum ein Bild mit Fischen, die an einem Flußufer, theils auf Fässern, theils am Boden liegen. Daran reihen sich Bilder, wo man den Lachs, zubereitet, neben Pasteten, Austern und einem guten Glas Madeira oder einem Römer alten Rüdesheimers aufgetragen sieht. Auch hierin leistete Adriaensen Ausgezeichnetes, wie man im Berliner Museum sieht; deßgleichen Vigor van Heeda aus Fournes, 1660—1708; Peter Nason, von welchem an derselben Stelle ein köstliches Frühstück mit einem prachtvollen Prunkgefäß aufgestellt ist; Evert van Aelst aus Delft, 1602—1658, und sein Neffe Wilhelm van Aelst, 1620—1679; Theodor van Abshoven u. m. A. genannte und ungenannte Künstler, an deren Bildern man gewöhnlich in den öffentlichen Sammlungen ungerührt vorüber geht, wie viel Sorgfalt auch auf die Nachbildung der Citronen- oder Austernschalen, der Pflaumen und Johannisbeeren, der Gabel und des Löffels u. s. w. gewendet ist. Peter de Ring (um 1650) erweiterte seinen Gesichtskreis und fügte zu den leiblichen Ergötzlichkeiten auch die geistigen, wenigstens in einem Bilde des Berliner Museums, wo auf einem grüngedeckten Tisch ein Erdglobus, ein aufgeschlagenes Buch mit dem Bilde eines Mannes der Seifenblasen macht, musikalische Instrumente und Noten, ein Schreib- und sonstiges Zeug durcheinander gelegt und gestellt sind.

2. Zeitr.
A. Adriaensen.
J. Gellig.
V. v. Heeda u. A.

2. Zeitr. Von allgemeinerem Interesse, wenigstens einem gebildeten Schönheitsgefühl entsprechender sind Blumen- und Joh. Breughel. Fruchtstücke. Johann Breughel, den wir weiter oben unter den Landschaftsmalern wegen seiner subtilen Ausführung als „Sammetbreughel" kennen gelernt, kehrt hier mit reichen Blumensträußen und mit Blumenkränzen, in welche Rubens u. A. öfters ein Heiligenbild gemalt, als „Blumenbreughel" wieder. Blumen und Blätter sind mit großer Genauigkeit gezeichnet und mit miniaturartiger Sorgfalt ausgeführt; allein es fehlt der eigentliche Hauch der Natur und ein wirksames Relief. In Dresden ist ein Blumenfeld von ihm, und in dessen Mitte ein großer Blumenstrauß, welcher von einem kleinen Genius der Göttin Flora gebracht wird (die Figuren von van Balen). Ein ganz ähnliches Bild ist in München, wo die Figuren von Rubens sind. Hier hat man auch ein Blumen- und Fruchtgehänge, welches den Namen Maria bildet, und worein Peter v. Avont eine heilige Familie gemalt; ꝛc. — Ungleich freier und durchgebildeter sind die Arbeiten D. Seghers. seines Schülers, Daniel Seghers aus Antwerpen, 1590 —1660, doch hielt auch er sich großentheils im Bereich der Ornamentik, so daß er entweder historische Bilder mit Blumen umrahmte, oder daß er sich von Rubens u. A. Figuren, auch Reliefs grau in grau, zu seinen Blumen malen ließ. Letzter Art sind die Bilder in München und Berlin von ihm. Hauptbilder sind im Belvedere zu Wien, zu denen A. Van Dyck, E. Schut die Figuren und selbst Rembrandt ein Bildniß gemalt haben. Auch ist hier sein berühmter Blumenaltar, eine von reichen Blumengehängen umgebene Monstranz. — Sehr nahe soll ihm A. v. Spelt. Adrian van Spelt von Gouda, gest. 1673, kommen; J. Kessel. während Jan Kessel von Antwerpen, geb. 1626, der

Manier F. Breughels folgte. — Der *liebenswürdigste* Maler dieser Gattung ist Joh. David de Heem von Utrecht, 1600—1674. Seltener dienen *seine Blumen-* und Fruchtstücke nur zur Decoration für andere Gegenstände; er behandelt sie als selbstständige Bilder, ordnet sie mit Geschmack und bringt ihre bunten Bestandtheile in die wohlthuendste Harmonie. Unübertrefflich in der Nachahmung der Natur, so daß man den Duft der Pflaumen und Pfirsichen wegwischen zu können glaubt, bringt er auch allerhand Insekten und kleines Gethier, deßgleichen Thautropfen auf seinen Bildern an, die mit einer Sorgfalt bis zur Täuschung ausgeführt sind. Seine Bilder sind selten. Vortreffliche Exemplare bewahren die öffentlichen Sammlungen von München, Wien, Berlin und vor allen Dresden. — Auch sein Sohn und Schüler, Cornelius de Heem, geb. 1630, malte treffliche Bilder dieser Art. — Ausgezeichneter war ein anderer Schüler von ihm, Abraham Mignon aus Frankfurt, 1640—1679, von welchem sich fast überall Bilder finden. Sehr lieblich ist eines von ihm in der Pinakothek zu München, ein Korb mit Früchten bei einem Eichstamme, mit einem Vogelnest, Fischen, Raupen und andern Insekten. — Zu großem Ruhme gelangte eine Schülerin de Heems, Maria van Oosterwyck aus Nootdorp bei Delft, 1630—1693, von welcher die Dresdner Galerie ein schönes Blumenstück bewahrt. — Unvergleichlich aber und durch *Geschmack* der Anordnung, und bei aller Naturtreue durch *Genialität* des Vortrags und größte Meisterschaft der Ausführung sind die Blumenstücke von Rachel Ruysch aus Amsterdam, 1664—1750. Sie lebte lange Zeit am Hofe des Kurfürsten Joh. Wilhelm in Düsseldorf, und von da her sind mehre ihrer Hauptwerke in der Pinakothek zu München, große,

[Margin notes: 2. Zeitr. — J. D. de Heem. — C. de Heem. — A. Mignon. — Maria v. Oosterwyck. — Rachel Ruysch.]

2. Zeitr. prachtvolle Blumensträuße in Gefäßen auf Marmortischen, und Früchte mit Vogelnestern an einem Baumstamme rc. Ihre Gemälde sind sehr verbreitet, so daß man sie in allen Hauptsammlungen (vortreffliche in Pommersfelden) trifft. — Wiederum in subtilster Ausführung malte derlei Natur-Stillleben Jan Huysum aus Amsterdam, 1682—1749, häufig auf hellem Grunde, was der Darstellung einen besondern Reiz gibt. Doch blieb er sich nicht gleich und wurde zuweilen kalt und trocken. Schöne Bilder von ihm sind in Pommersfelden, München, Wien, Dresden und Berlin. — Conrad Roepel aus dem Haag, 1682—1748, ein Schüler von Caspar Netscher, malte mit fast gleicher Sorgfalt Blumen, Früchte, Insekten rc.

J. Huysum.

C. Roepel.

F. W. Tamm.

Franz Werner Tamm aus Hamburg, 1658, gest. zu Wien 1724, suchte sich, namentlich in seinen spätern Bildern, den niederländischen Stilllebenmalern möglichst nahe zu halten. Im Belvedere zu Wien sind Blumen- und Fruchtstücke von ihm; in Dresden aber ein Paar ansprechende Federviehbilder.

Anhang.

Der Bilddruck.

Der Bilddruck.*)

Der Bilddruck in dem Zeitraum, welchen dieser Band umfaßt, beschränkt sich hauptsächlich auf die Bearbeitung von Kupferplatten. Die Kunst des Kupferstichs war unter den Nachfolgern Dürers in Kleinmeisterei ausgelaufen; Bedeutendes konnte auf diesem Wege nicht entstehen. Der Verfall der Kunst im Allgemeinen hinderte auch hier eine Erhebung, obschon an Talenten kein Mangel war. Die Werthschätzung technischer Fertigkeiten im Allgemeinen führte

---

*) Zu den vornehmlichsten literarischen Hülfsmitteln dieses Fachs gehören: A. v. Bartsch Anleitung zur Kupferstichkunde, 1821. und Le peintre graveur, 21 Bände 1803—1821 mit den Supplementen von R. Weigel, 1843. — J. G. v. Quandt Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst, 1826. Auch Dessen: Verzeichniß meiner Kupferstichsammlung, als Leitfaden ꝛc. 1853. — Joseph Heller, praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, 2. Aufl. 1850 (mit Angabe der vorgekommenen Ankaufspreise der Blätter). — Auch sind die Artikel der Kupferstecher in Naglers Künstler-Lexicon mit ganz besonderm Fleiße ausgeführt. — Sehr gute Dienste leistet auch der „Kunstlager-Katalog" von Rud. Weigel, begonnen 1834 und ohne Unterbrechung fortgeführt. —

Anhang. auch die Kupferstecherkunst zu einer einseitigen Ausbildung nach dieser Seite, wodurch sie sich von der Malerei trennte und zur selbstständigen Gattung ausbildete. Es war natürlich, daß zuerst der Gegenstand der Darstellung unter dieser starken Betonung der Darstellmittel leiden mußte. Im Verlauf der Geschichte sehen wir aber die Kupferstecherkunst meistentheils den Bewegungen der Malerei folgen, wie sie es auch großentheils als ihre Aufgabe erkannt, den Zeitgenossen für ihre Leistungen in derselben zu dienen. Von tiefeingreifendem Einfluß mußte die mächtige Erscheinung von Rubens sein. Später aber tritt der überraschende Fall ein, daß die für die Malerei trübseligste Zeit die größten Talente der Kupferstecherkunst hervorgebracht, so daß sich das ganze schöpferische Kunstvermögen auf eine eigenthümliche und somit auch schöpferische, und dabei zur höchsten Vollkommenheit gesteigerte Fähigkeit der Nachbildung gesammelt zu haben scheint.

Der erste Künstler des Fachs von Bedeutung und großem Einfluß auf die weitere Gestaltung der Kupferstecherkunst ist der bereits S. 30 genannte Heinrich Goltzius, geb. 1588 zu Mühlebrecht im Herzogthum Jülich. Durch die ganz außerordentliche Geschicklichkeit, mit welcher er den Grabstichel führte, machte er aus seiner Kunst ein Virtuosenthum, das wohl seinem Ruhme, nicht aber der Kunst selbst förderlich wurde. Er war der Sohn eines Glasmalers und wurde von diesem zu einem Meister Leonhard in Harlem in die Lehre gethan, war aber schon mit 21 Jahren selbstständig und freite eine an Geld, aber freilich auch an Jahren ihm weit überlegene Wittwe. Es ist charakteristisch für ihn, daß er gern in eine fremde Haut kroch und namentlich auf einer größern Reise, die er in seinem 24. Jahre antrat (wie es scheint, dem häuslichen

H. Goltzius.

Glücke für einige Zeit zu entgehen), sich das Vergnügen machte, als der Bediente seines erzdummen Dieners, den er zum vornehmen Reisenden gestempelt, in Museen und Sammlungen und fremden Häusern überhaupt aufzutreten; oder unter dem angenommenen Namen Heinrich van der Bracht den römischen Künstlern sich als Anfänger in der Kunst vorzustellen und dann freilich mit seinen ersten Versuchen Alle in Erstaunen zu setzen; oder auch in Bettlerkleidung von Rom nach Neapel zu gehen, um so besser gegen die Räuber geschützt zu sein. Wir begegnen der ganz verwandten Lust in seinen Compositionen, in denen er bald Raphael, bald Parmeggiano, bald A. Dürer, bald Bassano, oder auch Baroccio, oder Lucas von Leyden nachahmte. Freilich waren es auch nur ihre Kleider, die er anzog, die letzten Aeußerlichkeiten, in denen er die unterscheidenden Merkmale gefunden zu haben glaubte, während Geist und Empfindung der zum Vorbild genommenen Meister ihm völlig fremd blieben. Anhang.

Dagegen hatte er die technische Behandlung des Kupferstechens zu einer bis dahin unerhörten Vollkommenheit gebracht. Meister der Strichmanier wußte er den Strichen eine solche Glätte und Reinheit, den Strichlagen und Schraffierungen eine solche Gleichmäßigkeit zu geben, daß man kaum einsieht, wie so etwas aus freier Hand möglich ist. Auch hatte er die mit dieser Manier verbundene, vornehmlich den älteren Werken eigene Härte und Schärfe — wenigstens überall wo es seiner besondern Absicht nicht widerstritt — überwunden, so daß seine Methode sich zum Studium ganz besonders empfiehlt. Vorzüglich in dieser Hinsicht ist das Bildniß seines Lehrers Th. Kornhaert, und sein eigenes; in der Zartheit aber und Feinheit der ins Licht ausgehenden Schraffierungen ist er am bewunderns-

Anhang. würdigsten im „Fahnenträger“ und in „Amor und Venus.“ Die Nachahmung Dürers dürfte ihm besonders in der Maria mit dem todten Christus gelungen sein. Als sein Hauptwerk werden die sechs Blätter aus dem Leben Jesu angesehen, in denen er bei der Verkündigung Rafael nachgeahmt, bei der Heimsuchung Parmeggiano, bei der Anbetung der Hirten Bassano, bei der Beschneidung A. Dürer, bei der Anbetung der Könige Lucas von Leyden und bei der heil. Familie Baroccio. Seine Passion Christi in 12 Blättern ist gleichfalls eine Nachahmung des Lucas von Leyden. Im Ganzen zählt man gegen 330 Blätter von ihm.

In demselben Maße nun, wie einerseits eine ganz besondre Mühe auf die möglichst vollendete Technik verwendet, andrerseits Nebenabsichten, wie die der täuschenden Nachahmung anerkannter Meister, sehr fühlbar ein hoher Werth beigelegt wurde, mußte die wesentliche Aufgabe des Kupferstichs, den Gegenstand, oder das Vorbild in möglichster Treue nach seiner geistigen und künstlerischen Bedeutung vorzuführen, leiden; statt der Freude an dem Kunstwerk und seinem Inhalt, bekam man die Bewunderung des Künstlers und seiner Kunst. Hatte sich damit die neue Kupferstecherei von der alten gründlich geschieden, so trat auch in Folge davon noch eine zweite Veränderung ein. Die Maler hatten weder Zeit, noch Kräfte, sich auf dem nun vorgezeichneten Wege im Kupferstich auszubilden und desselben sich zu bedienen, wie Schongauer, Dürer u. A. gethan. Sie ergriffen darum eine andre Weise der Vervielfältigung ihrer Zeichnungen, nehmlich das Radieren, und überließen den Grabstichel denjenigen, die sich ihn zum ausschließlichen Werkzeug erkoren hatten. So ward die Kupferstecherkunst eine selbstständige Kunstgattung.

Zunächst zeichneten sich nach Goltzius darin aus sein Stiefsohn und Schüler Jacob Matham, geb. zu Harlem 1571, gestorben daselbst 1631, welcher mit vieler Gewandtheit und Sicherheit den Grabstichel in der Weise des Meisters handhabte. Man zählt 247 Blätter von ihm. Zu seinen besten gehört die Kreuztragung nach Dürer, die Anbetung der Könige nach F. Zucchero, der Parnaß nach Rafael, die große Cebestafel oder der Lauf des Menschen von der Jugend bis ins Alter. Anhang. J. Matham.

Ein andrer Schüler von Goltzius ist Jan Müller aus Amsterdam, der von 1589 bis 1625 thätig war. Er übertraf an Kühnheit und vielleicht selbst an Geschicklichkeit seinen Meister, indem es ihm gelang mit nur zwei (höchst selten drei) Strichlagen die kräftigste Wirkung hervorzubringen und demselben Schnitt die verschiedensten Richtungen und Abstufungen zu geben. Dabei erscheint die Ausführung so leicht und ungezwungen, als sei sie nur des Grabstichels Verdienst und ein Jeder könne sie sich aneignen. Er widmete seine Kunst vornehmlich den Künstlern seiner Zeit, namentlich B. Spranger (Perseus, der sich waffnen läßt, um Andromeda zu befreien; die Flucht der Künste vor den Türken; Loth und seine Töchter; Bellona führt die Kaiserlichen zum Sieg über die Türken ꝛc.); Abr. Bloemaert (Erweckung des Lazarus); C. Cornelis (die Parzen, der Tod Abels, der Kampf des Ulysses und Irus ꝛc.); als sein Meisterwerk gelten die drei Blätter vom Raub der Sabinerin nach einer modellierten Gruppe von A. de Vries. Er hat vortreffliche Bildnisse nach Mireveldt gestochen, sowie diejenigen der beiden Wiedertäufer Johann von Leyden und Knipperdolling. Im Ganzen zählt man 87 Blätter von ihm. J. Müller.

Jacob de Gheyn der Aeltere, geb. zu Antwerpen 1565, gest. 1615, auch ein Schüler von Goltzius, widmete J. de Gheyn d. Ae.

Anhang. sich ebenfalls den lebenden Künstlern, namentlich van Mander, van Broeck rc., doch erlangte er nicht so großen Ruhm, als sein Schüler

J. Saenredam. Johann Saenredam aus Zaandam in Nordholland, geb. 1565, gest. in Assendelft 1607, einer der größten Kupferstecher seiner Zeit. Er ahmte die Manier des Goltzius zum Verwechseln nach, wie er denn auch mancherlei nach dessen Zeichnungen gestochen hat, z. B. die Fresken des Polidoro da Caravaggio aus der Mythe und der römischen Geschichte, womit einige Häuser in Rom außen bemalt waren. Außerdem hat Saenredam freilich großentheils nur die Werke seiner als schöpferische Künstler wenig bedeutenden holländischen Zeitgenossen, namentlich die von A. Bloemaert, Cornelis von Harlem, H. Goltzius gestochen. Man zählt mit Sicherheit 116 Blätter seiner Hand.

Neben diesen Meistern des kupferstecherischen Virtuosenthums gab es aber immer noch einige rühmliche Talente, welche die Ueberlieferung der alten Schule aufrecht zu halten bemüht waren und sich durch den blendenden Glanz des Vortrags von Goltzius und seinen Schülern nicht beirren, noch von der einfachen und Wahrheit suchenden Auffassung ihres Gegenstandes abbringen ließen. Dies waren vor

A., H. u. J. Wierx. Allen die Gebrüder Wierx aus Amsterdam, Anton, geb. 1552, Hieronymus, der geschickteste unter ihnen, geb. 1551 (arbeitete noch 1608) und Johann, geb. 1550. Ihr Vorbild war Albrecht Dürer, den sie mit Treue, Fleiß und sichtlicher Verehrung copierten und nachahmten. Dabei freilich arbeiteten sie vornehmlich nach den Zeichnungen und Bildern ihrer Zeitgenossen M. de Vos, Otto Venius, Gilles Mostaert u. A. und nur hie und da nach Heemskerk, Mabuse und einigen ältern Meistern. Hieronymus

erreichte eine große Vollkommenheit in Copien nach Albrecht Dürer, deren man 35 kennt; sein Gesammtwerk aber beläuft sich auf 400 Blätter. Besonders schöne Bildnisse lieferte Johann, in der Zartheit aber des Stichs übertraf Anton seine Brüder. Anhang.

Eine andre nicht uninteressante Erscheinung auf diesem Gebiet ist der Graf Heinrich von Goudt aus Utrecht, geb. 1585, gest. 1630. Er hatte sichs zur Lebensaufgabe gemacht die eigenthümlichen Lichteffectstücke Elzheimers im Kupferstich nachzubilden, was ihm auch auf eine ganz vorzügliche Weise gelungen ist. Man besitzt sieben derartige Blätter von ihm: Ceres die ihre Tochter sucht (Mond- und Fackelbeleuchtung); Philemon und Baucis (Lampenbeleuchtung); Tobias auf der Reise (Morgenröthe); Tobias geht durchs Wasser (Abendröthe); die Flucht nach Aegypten (Mond- und Feuerbeleuchtung); Aurora (Morgenröthe); die Enthauptung des Johannes (Fackelbeleuchtung). H. von Goudt.

Wieder eine andre Gruppe bildet die Familie Sadeler, Johann Sadeler, geb. zu Brüssel 1550, gest. zu Venedig 1610; Rafael Sadeler, sein Bruder, geb. 1555, auch zu Venedig gest. 1616, und dessen Sohn Rafael; endlich der bedeutendste von ihnen, ihr Neffe Egidius Sadeler, geb. zu Antwerpen 1570, gest. 1629. Dieser, der von Kaiser Rudolf II. nach Prag berufen wurde, schließt sich ganz an die damals dort herrschende Kunstweise an, und widmete seinen Grabstichel besonders seinen berühmten Zeit- und Kunstgenossen, Spranger, P. Candid, H. van Achen, Chr. Schwarz u. s. w., auch den von diesen besonders hochgehaltenen italienischen Meistern, Tintoretto, Baroccio, Palma giov. u. A. Er verband mit einer sehr manierierten, übertriebenen Zeichnung eine sehr große tech- J. R. u. E. Sadeler.

Anhang. nische Geschicklichkeit, Keckheit, Kraft und einen glänzenden Vortrag. Er hat 231, Rafael 144, Johann 185 Blätter hinterlassen.

Diese und ähnliche Bemühungen hatten, wie gesagt, die Kupferstecherkunst zu einer selbstständigen Kunstgattung gemacht, und zwar zu einer solchen, in welcher ohne eine große Virtuosität nicht viel Geltung zu erlangen war. Hiermit aber war den Malern, die sich sonst zur Vervielfältigung ihrer Werke nebenbei auf das Kupferstechen verlegt, der Grabstichel aus der Hand genommen, zu dessen Führung nun ein besonderes Talent und ein ausschließliches Studium gehörte. Dagegen kam ihnen die von A. Dürer erfundene Kunst des Radierens, durch welche die mit der Nadel auf eine mit Deckfirniß überzogene Kupferplatte eingeritzte Zeichnung mittelst Scheidewasser eingeätzt wird, sehr zu Statten, und indem sie sich derselben für ihre Zwecke fast ausschließlich bedienten, bildeten sie dieselbe zu einer großen Vollkommenheit aus. Da sie der Kunst des Zeichnens viel näher steht als der Stich, ja eigentlich nur eine Art derselben ist und somit das unmittelbare Gefühl des Künstlers ausdrücken kann, ward sie von Vielen mit Lust und Vorliebe ergriffen und wir verdanken ihr eine Einsicht in die Studienhefte und Mappen der Künstler, die wir auf einem andern Wege nie erlangt haben würden. Damit war auch eine wirkliche Scheidung dieser beiden verwandten Kunstgattungen herbeigeführt, so wenigstens, daß eine jede von einer eignen Seite her ihre Vervollkommnung erfuhr; wenn auch zugleich zwischen beiden eine vermittelnde Gattung entstand, bei welcher Radiernadel, Grabstichel und kalte Nadel gemeinschaftlich das Werk ausführen.

Fast alle im zweiten Zeitraum aufgeführten Maler

haben sich dieser Kunst des Radierens bedient, um Zeich- Anhang. nungen von sich zu vervielfältigen. Vor Allen ist es auch hier P. P. Rubens, der den Anstoß gab, eine leichte Rubens. Methode der Ausführung erfand, und in frei, fest und geistvoll radierten Blättern zeigte, wie der Kunstfreund auf diesem Wege ohne große Unkosten in den Besitz von Original-Handschriften des Künstlers kommen könne. Man nennt 7 eigenhändige Radierungen von ihm, von denen ein h. Franz und die h. Katharina, welche S. 96 in Copie mitgetheilt worden, die vorzüglichsten und seltensten sind. — A. van Dyck wandte die neue Kunst vornehmlich auf v. Dyck. Bildnisse an, deren man 15 aufzählt, darunter sein eignes und das von Ph. Leroy als die kostbarsten. Doch hat er auch ein Ecce homo, eine Pietà und eine heil. Familie radiert.

Der eigentliche Meister aber im Radieren ist P. Rem- Rembrandt. brandt. Mehr oder weniger hatte man vor ihm noch die Manier des Kupferstichs und seine Strichlagen beibehalten. Dem überall auf geschlossene, malerische Wirkung hinarbeitenden Rembrandt entsprach diese Weise durchaus nicht und er suchte nun durch möglichst viele, grobe und feine, scheinbar ganz willkührliche, oft im Zickzack geführte Strichlagen die Abstufungen vom höchsten Licht in das tiefste Dunkel zu gewinnen, benutzte dabei gelegentlich die zufälligen Rauheiten der Platte, oder arbeitete mit der kalten Nadel nach, so daß er auf einem durchaus neuen Wege eine bewundernswürdige Kraft des Helldunkels erreichte und nebenbei dem Künstler die größtmögliche Freiheit des Zeichnens wahrte, so daß er sich in seiner Eigenthümlichkeit bis in die kleinsten Züge und bis zum Absonderlichen vollkommen aussprechen konnte. Das außerordentliche Wohlgefallen, mit welchem die Radierungen Rem-

Anhang. brandts überall aufgenommen wurden, reizte zu vielfältiger Nachahmung und noch mehr zum Copieren seiner Blätter, worin Einige eine solche Gewandtheit erlangten, daß Sammler häufig an ganz äußerliche Merkmale der Originalität sich halten müssen, um vor Täuschung sicher zu sein.

Man zählt bisjetzt 377 Original-Radierungen von Rembrandt; darunter 134 Bildnisse bekannter und unbekannter Personen. Vierunddreißigmal hat er sein eigenes Bildniß radiert in verschiedenen Lebensaltern, Trachten, Stellungen, Beschäftigungen und Mienen. Zu den schönsten rechnet man jenes Blatt vom Jahr 1648, auf welchem er sich zeichnend abgebildet hat. Die am meisten geschätzten andern Bildnisse sind: Dr. Faustus, der Maler Jan Asselyn, der Banquier Utenbogaerd, der Arzt Pieter van Toll, der Bürgermeister Jan Six von 1647 (das schönste Exemplar in der k. k. Bibliothek in Wien, wo es mit 500 Fl. bezahlt worden). Unter den unbekannten Bildnissen ist ein Mann mit einer Halskette nebst Kreuz, in der Rechten eine Feder, die Linke auf ein Buch gestützt, vom Jahre 1641, besonders hervorzuheben; ferner eine jugendliche männliche Halbfigur von vorn mit der nicht ganz ausgeschriebenen Jahrzahl 164..

Funfzehn Blätter enthalten Gegenstände aus dem Alten, dreiundfunfzig deren aus dem Neuen Testament, woran sich noch neun aus der Heiligengeschichte reihen. Zu den am höchsten geschätzten gehören: die Verkündigung der Hirten, Nachtstück; die Predigt Christi in einem Hause, („die kleine Tombe"); der Zinsgroschen; Christus und die Verkäufer im Tempel; die (große) Erweckung des Lazarus; die Heilung des Lahmen (das s. g. Hundert-Gulden-Blatt); Christus vor Pilatus, mit der Jahrzahl 1655, und die

Kreuzigung Christi und der Schächer, 1653; der h. Hieronymus von 1654, und derselbe von 1634, und noch einige Mal, wobei ein Blatt ist, das an denselben Heiligen in der Landschaft von A. Dürer erinnert. Rembrandt hat auch mehre seiner mythologischen und allegorischen Compositionen radiert; als besonders werthvoll gelten: Jupiter und Antiope; die Jugend, vom Tode überrascht, von 1635; ꝛc. Dem Genre gehören 82 Blätter an, darunter sehr viel Häßliches und Unanständiges zu finden ist. Unter den sieben Radierungen von Jagden und Thieren hat „die Schnecke" den höchsten Geldwerth; ganz besonders reizend sind seine Landschaften, davon man funfzig Blätter kennt. Leicht, frei und eigenthümlich in der Behandlung sind sie alle; vorzüglich werthvoll aber „die Brücke des Six"; die Landschaft mit den drei Bäumen; die Landschaft mit dem Milchmanne; die Landschaft mit den drei Strohhütten; diejenige mit dem viereckten Thurme; eine andre mit einer Thurmruine; die Strohhütte und der Heuschober; der Obelisk; die Strohhütte am Canal; die Mühle; die Landschaft mit einer Kuh, die (rechts) aus einem Canal säuft. Außerdem hat man noch zwölf Blätter mit bloßen Studien aufgezählt. Anhang.

Die Zahl der Nachahmer von Rembrandts Radierungen ist noch viel größer als derer seiner Gemälde, und reicht von seinen unmittelbaren Schülern bis in unsre Tage. Am täuschendsten wurde er copiert von F. Basan (gest. 1797); J. Hazard (gest. 1787); S. Savry, einem Zeitgenossen Rembrandts, ꝛc. Nachahmer Rembrandts.

Von beiden Teniers weiß man, daß sie sich der Radiernadel oft und gern bedient haben. Man zählt 52 Blätter ihrer Hand mit Scenen aus dem Bauernleben, einer Versuchung des h. Antonius und dergl.; doch ist Teniers.

Anhang. man nicht ganz sicher über die Aechtheit von allen, da C. Boel und F. Wyngaerde sie täuschend copiert haben.

Ausgezeichnet schön und geistreich hat Adr. van
A. v. Ostade. Ostade in Kupfer radiert, und das feine Gefühl seines Pinsels ganz auf die Nadel übergetragen. Es gibt 55 Blätter, die ihm mit Bestimmtheit zugeschrieben werden, von denen als die vorzüglichsten gelten: der Charlatan von 1648; der Tanz im Wirthshaus; Zechende Bauern im Wirthshaus; das Tischgebet; die Scheune von 1647; das Schweineschlachten, ein Nachtstück; der Maler vor der Staffelei; die Schule; der Leiermann; der Schuhflicker in seiner Bude; die Spinnerin.

Sehr leicht, dabei aber sehr ausführlich radierte Ni-
N. Berghem. colaus Berghem; er legte in seinen Blättern mehr Nachdruck auf die Thiere und Figuren, als auf die umgebende Landschaft, während in seinen Gemälden jedem Theil die gleiche Aufmerksamkeit gewidmet und grade die Landschaft häufig von überwiegendem Reiz ist. Er soll an 300 Blätter radiert haben. Zu den vorzüglichsten gehören: die saufende Kuh; die pissende Kuh; die drei ruhenden Kühe; der Dudelsackpfeifer (genannt „der Diamant" wegen seines hohen Kunstwerthes); die Rückkehr vom Felde (ein Mann auf einem Esel).

Weiter noch in der Bezeichnung des eigenthümlichen Charakters der Thiere, der Schönheit und des Ausdrucks der Formen, Muskeln, Glieder, des Felles 2c., dazu in der Klarheit und Kraft des Helldunkels, wie im Geschmack der
A. v. de Velde. Behandlung geht Adrian van de Velde in seinen radierten Blättern, namentlich dem schlafenden Hirten bei der sitzenden Frau, die mit dem Hunde spielt; den 5 Blättern des weidenden Viehs und 10 dergleichen mit verschiedenen Thieren.

Vortreffliche Radierungen dieser Art besitzen wir auch von der Hand Carl du Jardin's, deren Bartsch 52 aufzählt, und davon „der große Stein mit der Quelle", die Maulesel, die ruhende Schaf- und Ziegenheerde, die Kuh und das Kalb; sodann das Bildniß des Dichters de Vos die geschätztesten sind. Anhang. C. du Jardin.

Wiederum ganz Außerordentliches leistete Paul Potter und seine radierten Thierstücke gehören zu den schönsten und reizvollsten Leistungen der Radiernadel. Durch eine eigenthümliche Strichlage von ganz kurzen, nur in den Schattenmassen verlängerten Strichen wußte er Haut und Fell getreulich nachzumachen, und mit ganz besondrer Vollkommenheit Pflanzen, Gräser und sonstige Vegetabilien wiederzugeben. Man kennt 27 Blätter seiner Hand, darunter 8 Blätter Ochsen und Kühe, 5 Blätter Pferde, eine liegende Kuh, ein bei einem Baume sitzender Affe, ein Kuhkopf, ein halbes Pferd; das friesländische Pferd; die Schindmäre; der Kuhhirt mit den Kühen am Hügel. P. Potter.

Unter den Landschaftsmalern hat sich vornehmlich Everdingen viel mit Radierungen abgegeben, und viele Studien aus seiner Zeichenmappe sind uns auf diesem Wege erhalten, denen man den Maler der wilden Wasserstürze und hohen Felswände nicht leicht ansieht. Sie zeichnen sich weniger durch die Feinheit der Nadel, als durch das überraschende Naturgefühl aus, das selbst aus den etwas groben Strichen spricht. Bartsch beschreibt 162 Blätter von ihm, von denen häufig mehre eine zusammenhängende Folge bilden. In 57 Blättern illustrierte er den Reinecke Vos des Heinrich von Alcmaer, jedoch in geschabter Manier. Everdingen.

Jacob Ruysdael hat nur etwa 10 Blätter radiert, die übrigens sehr hoch geschätzt werden, obschon eine gewisse J. Ruysdael.

Anhang. Unbeholfenheit in Führung der Nadel daran unverkennbar ist; namentlich: die Reisenden in einer Landschaft mit einem Walde, der von einem Fluß durchschnitten wird; die drei Eichen auf einem Hügel mit der Jahrzahl 1649; das Kornfeld; eine Landschaft mit einem quer durch das Dorf gehenden Fluß, von 1646, und eine Landschaft mit einer großen Eiche und zwei andern Bäumen an einem Sumpfe.

Den Gipfel aber in der Kunst, Landschaften zu radieren, erreichte Anton Waterloo, der es auch vorzog mehr mit der Nadel als mittelst des Pinsels sich auszusprechen. Er handhabte aber die Nadel, als wäre sie der Pinsel, und gab mit ihr seinen Laubgruppen den Schein der Farbe, Durchsichtigkeit und selbst der zitternden Bewegung. Ihm gelang mehr als Einem vor ihm der sanfte Silberton des Ganzen und die wohlthuende Harmonie aller Theile mit ihrer deutlichen Abstufung. Bartsch beschreibt 136 Blätter, davon als Hauptwerke gelten: die große Mühle; sodann eine Folge von 12 Landschaften: der Platz vor dem Wirthshaus, die Ruinen einer italienischen Stadt, die beiden Brücken, die ruhenden Reisenden, die große Allee, der Thorweg zwischen den Hütten, die beiden steinernen Brücken, die Heerde an der steinernen Brücke, die kleine Mühle im Gehölze; der Falkenier und der Jäger, die zwei Jäger unter den Bäumen, die Waldspitze und das Dorf auf der Anhöhe.

A. Waterloo.

Nicht minder ausgezeichnet sind die Radierungen von Andreas und Johann Both. Von erstrem haben wir eine Anzahl Genrestücke im Geschmack von Ostade; von letztrem vortreffliche Landschaften, namentlich aus Italien, Gegenden von Rom, Tivoli, der Mark Ancona 2c. Hermann van Swanevelt ist wegen der Eigenthümlichkeit und des großen Geschicks, womit er die Radiernadel und

A. u. J. Both.

H. v. Swanevelt.

den Grabstichel führte, um den Charakter des Laubwerks zu geben, und in seine landschaftlichen Zeichnungen Haltung zu bringen, ganz besonders hervorzuheben. Bei einer gewissen Einförmigkeit der Manier (seine Laubblätter sind fast nur kleine an beiden Enden ein wenig gebogene Striche) hat er doch viel Abwechslung sowohl durch die Wahl der Gegenstände, als durch die Darstellung. Bartsch beschreibt 116 Blätter von ihm; sie sind meist im italienischen Geschmack gehalten und haben häufig historische Staffage. Anhang.

Außer den hier genannten Künstlern haben noch viele andere Vortreffliches in der Kunst des Radierens geleistet, nur meistens mit geringerer Anzahl der Blätter; wieder Andre aber haben sich durch weniger gelungene Arbeiten ausgezeichnet, wie z. B. P. v. d. Laar, v. d. Kabel rc. Zugleich wurde auch eine andre Art das Kupfer zum Abdruck zu bearbeiten erfunden, welche bald (namentlich in England) große Verbreitung fand. Der Schatten wird in dieser Manier nicht durch Striche oder Punkte, sondern durch ein Rauhmachen vermittelst eines wiegenartigen Instrumentes, das Licht aber durch Schaben mit einem Eisen hervorgebracht. Der Erfinder dieser, unter dem Namen der „geschabten Manier, Schwarzkunst oder Aquatinta" bekannten Methode ist ein hessischer Obristlieutenant, Ludwig Siegen, der 1643 das Bildniß der Landgräfin Amalia Elisabeth als erste Probe herausgab. Er lehrte die neue Kunst dem Landgrafen Ruprecht von der Pfalz, der sie in England einführte. In Deutschland hat sie zu bedeutenden Erfolgen nicht geführt, vornehmlich wohl, weil man damit zwar Weichheit und Effect erreichen, nicht aber Form und Charakter bestimmt ausdrücken kann. Ludwig Siegen.

Es liegt in der Natur der Sache, daß ein bedeutender Maler einen bedeutenden Einfluß auf die Kupferstecher

Anhang. seiner Zeit übt, schon darum, weil sie sichs werden angelegen sein lassen, seine von den Zeitgenossen geschätzten Werke mit ihren Mitteln zu vervielfältigen und also seine Art zu zeichnen sich anzueignen. Wäre demnach auch Rubens nicht Schöpfer und Wiederhersteller der Kunst in all ihren Gattungen gewesen, wie er es doch wirklich war, so mußte seine hervorragende Thätigkeit als Maler an den Kupferstechern seiner Zeit in ebenso nachdrücklicher als eigenthümlicher Weise sichtbar werden.

An der Spitze der so von Rubens gegründeten Kupferstecherschule standen drei Künstler von fast gleicher Auszeichnung; Vorstermann, Pontius und Bolswert, die man mit vollem Recht seine Apostel nennen könnte, die treuen Uebersetzer und Dolmetscher seiner Kunst für die ganze Welt.

L. Vorstermann. Lucas Vorstermann aus Antwerpen, geb. 1578 (Todesjahr unbekannt), erscheint geradezu wie ein Doppelgänger von Rubens' Kunst; so genau folgt er ihm im Umriß, in der Modellierung, in der Art die Carnation zu bezeichnen, ihre Weichheit, ihre Fülle, die Licht- und Glanzwirkungen, die Stoffe. Er malt gleichsam mit dem Grabstichel, den er mit der Leichtigkeit handhabt, als wär' er die Nadel, und weiß damit den Druck des Pinsels, ob markig und tief, ob leicht und flüchtig wiederzugeben. Seine größte Thätigkeit widmete er den Werken von Rubens; doch stach er auch vieles (namentlich über 70 Bildnisse) nach van Dyck, Einiges nach Rafael, Tizian, den Caracci's u. A. Man hat 132 Blätter von ihm; darunter nach Rubens die berühmte Kreuzabnahme (1620), die Amazonenschlacht (1623) aus 6 zusammengefügten Blättern bestehend; den Fall der bösen Engel (1621); die Anbetung der Könige (1620. mit der Zueignung an Erzherzog

Albrecht); denselben Gegenstand in andrer Weise (1621 mit der Zueignung an Maximilian van Bayern); die Anbetung der Hirten (1620 mit der Zueignung an den Kanzler P. Pecquet); dasselbe anders (1620 mit der Zueignung an P. Venius); die Rückkehr der heil. Familie aus Aegypten (1620); die heil. Familie mit der H. Anna (1620); Loth und seine Töchter (1620); den Zinsgroschen (1621); Susanna im Bade (1620); das Martyrium des H. Laurentius (1621). Anhang.

Paul Pontius aus Antwerpen, geb. 1596 (Todesjahr unbekannt), eiferte Vorstermann in allen Stücken nach und erreichte ihn in vielen. Auch er arbeitete vornehmlich nach van Dyck und Rubens. Seine Blätter belaufen sich auf 110; als die vorzüglichsten gelten: die Königin Tomyris mit dem Haupte des Cyrus (1630); der H. Rochus und Christus (1626); der bethlemitische Kindermord (1653); die Darstellung im Tempel (1638); die Kreuztragung (zweimal, das Blatt von 1632 ist nicht das Hauptblatt); Christus am Kreuz (genannt „der Faustkampf", weil ein Engel darauf gegen den Teufel die Faust ballt, 1631); eine Pietà (1628); die Ausgießung des h. Geistes (1627; das Bild in München); das Altarbild aus des Rubens Grabcapelle; und viele Bildnisse (z. B. Rubens, Philipp IV. und Elisabeth von Spanien ꝛc. sämmtlich nach Gemälden von Rubens). P. Pontius.

Schelte a. Bolswert, geb. zu Bolswert 1586 (Todesjahr unbekannt), hatte außer den Vorzügen seiner eben angeführten Kunstgenossen noch den eines besonders glänzenden und kräftigen Vortrags; auch umfaßte er einen größern Kreis von Gegenständen, hielt sich aber auch vornehmlich an Rubens. Als seine vorzüglichsten Blätter gelten: die ehrne Schlange; die Löwenjagd; die Bekehrung Pauli; Schelte a. Bolswert.

Anhang eine Landschaft mit Philemon und Baucis; eine andre mit Meleager und Atalanta; eine dritte mit Aeneas im Sturm; eine vierte mit dem verlornen Sohn ꝛc.; die Auferstehung Christi (im Museum zu Antwerpen) sämmtlich nach Rubens; ferner nach van Dyck: der Engeltanz (j. in England); die Kreuzaufrichtung; die Dornenkrönung (in Berlin); die Kreuzigung (in S. Michel zu Gent).

P. Soutmann. Ganz in derselben Richtung, mit gleichem Glück und gleicher Auszeichnung arbeitete P. Soutmann aus Harlem, geb. 1580 (Todesjahr unbekannt). Er war der erste, welcher die Radiernadel mit dem Grabstichel verband und dadurch eine überaus kräftige, malerische Wirkung erreichte. Seine Stiche nach Rubens zeichnen sich durch Treue der Zeichnung und charaktervolle Behandlung aus; namentlich: die Niederlage des Senacherib (in München); die Löwenjagd; die Schweinsjagd; eine andere dergl.; die Nilpferdjagd; die Wolfs- und Fuchsjagd; das Bacchanal; Venus aus dem Meere steigend; der wunderbare Fischzug; der Raub der Proserpina; und das Leonardo'sche Abendmahl nach einer Zeichnung von Rubens.

J. Suyderhoef. Ein sehr talentvoller Schüler von Soutmann war Jonas Suyderhoef aus Leyden, geb. 1613 (Todesjahr unbekannt); weniger streng in der Zeichnung hat er doch Charakter und Haltung des Originals immer vortrefflich wiedergegeben. Sein Hauptblatt ist der Abschluß der Friedenspräliminarien zu Münster 1648 nach Terburg. Ausgezeichnet ferner sind: die Amsterdamer Bürgermeister nach T. Keyser; der Sturz der Verdammten durch S. Michael nach Rubens (in München); zwei Bacchanale nach demselben; das große Messergefecht in der Schenke nach A. van Ostade; ein Bauerntanz und vieles andere nach demselben; mehre Bildnisse nach Rembrandt, F. Hals, Mierevelt, Honthorst ꝛc.

Zu noch größerem Ruhme gelangte ein andrer Schü- Anhang: C. Visscher.
ler Soutmanns, Cornelius Visscher, angeblich aus Harlem, geb. 1610, gest. zu Amsterdam 1670. In aller Weise ausgezeichnet war er doch vor allem unübertrefflich in der Nachbildung der Werke des A. v. Ostade, dessen Helldunkel er unvergleichlich wiedergab. Watelet sagt von ihm: „Es ist unmöglich mit dem Grabstichel und der Nadel besser zu malen, besser diese beiden Werkzeuge zu vereinigen, sie herzhafter mit einander abwechseln zu lassen, mit dem reinen Grabstichel besser die malerische Leichtigkeit der Nadel nachzuahmen;" und Bartsch schreibt von ihm: „Dieser vortreffliche Künstler hinterließ uns eine bedeutende Zahl von Kupferstichen, die er mit dem reinlichsten, festesten und angenehmsten Grabstichel auf eine höchst malerische, geistreiche und geschmackvolle Weise, zuweilen in Beimischung einer kunstvollen und mit Gefühl geführten Radiernadel ausgeführt hat." Die Zahl der von ihm bekannten, unzweifelhaften Blätter beläuft sich auf 179, darunter 101 Bildnisse meist nach eignen Zeichnungen. Kirchliche und biblische Gegenstände hat er mehre nach Rubens (das jüngste Gericht), Bassano, Tintoretto; weltliche historische Gegenstände auch nach Rubens gestochen (z. B. Ulysses erkennt den Achilles unter den Töchtern des Lykomedes); nach J. Oven (Carl Gustav v. Schweden und seine Gemahlin Hedwig Eleonora werden von einem glänzenden Gefolge von Herren und Damen zum hochzeitlichen Bette geführt), u. s. w. Seine Hauptstärke indeß liegt in den Genrebildern und Landschaften. Das berühmteste Blatt ist die holländische Waffelkuchenbäckerin („la Fricasseuse") vor dem Kamin, daneben ein Alter der sich seine Pfeife anzündet und auf dem Stuhl ein Knabe, beide dem Schleichen einer Katze zusehend, während durchs Fenster ein Mann

Anhang mit dem jungen Mädchen hinter dem Alten zu correspondieren scheint. Ein zweites Blatt ist der Rattenfänger, und beide sind von C. Visschers eigner Composition. Nach Ostade hat er gestochen: den Leyermann, von fünf Kindern umgeben; eine holländische Bauernstube mit sechs Bauern, welche Schlittschuh gelaufen zu haben scheinen; eine Bauern-Trinkstube mit zwei Männern und einer Frau; einen Mann und ein halbtrunkenes Weib; einen Bauer der Geige spielt und dazu den Bierkrug zwischen den Beinen hält; ferner nach Brower den Dorfchirurg; Verschiedenes nach P. Laar, Berghem u. A. Zu seinen seltensten und theuersten Blättern gehört „die große Katze" und „die kleine Katze."

Nach dieser Zeit beginnt eine neue Epoche der Kupferstecherkunst; hervorgerufen durch die bewundernswürdigen Leistungen eines französischen Kupferstechers Anton Masson, welcher die Geschicklichkeit erlangte, das Stoffliche seiner Gegenstände mit der überraschendsten Natürlichkeit wiederzugeben, so daß man in seinen Bildnissen die Lockerheit der Haare zu sehen, die Weichheit und den Fettglanz der Haut, zu fühlen vermeint. Wolle, Leinen, Sammt, Seide und Pelz, Leder mit und ohne Glanz, Holz und Metall und was nur Materie heißt unterschied und bezeichnete sein Grabstichel zur Täuschung, wobei natürlich auf den Licht- und Schatten-Unterschied heller oder dunkler gefärbter Gegenstände einige Rücksicht genommen wurde. Obwohl nun viele und höchst bedeutende Talente in diesen Schranken sich hielten, so lag der Uebergang zur Nachahmung der wirklichen Farbe im Kupferstich zu nahe, um nicht gemacht zu werden. Diese Aufgabe wurde durch zwei höchstausgezeichnete französische Künstler gelöst, durch Jacques Beauvarlet, geb. 1737 zu Abbeville, und Jacques Balechou von Arles, geb. 1715. Alles aber was früher

schon der Niederländer Goltzius in Bezug auf Technik des Stechens, was alsdann die Franzosen Masson in der Nachahmung des Stoffs, Beauvarlet und Balechou in Betreff der Farbe erreicht hatten, fand seine Vereinigung und Vollendung in den überraschenden, unübertrefflichen, ja gradezu wunderbaren Leistungen eines deutschen Meisters. Gerard Edelinck aus Antwerpen, geb. 1640, wandte sich frühzeitig zu Poilly nach Paris, wo er lebte und auch 1707 starb. Er erreichte die höchstmögliche Fertigkeit im Gebrauch des Grabstichels, und alle sonst getrennten Vorzüge seiner Kunstgenossen sind in ihm vereinigt, und alle angewandten Kunstmittel stehen bei ihm in voller Harmonie, so daß weder der Umriß über die Modellierung hervorragt, noch die Nachahmung des Stofflichen den geistigen Gehalt beeinträchtigt, daß über der Virtuosität des Vortrags der Charakter des Vorgetragnen nicht verloren geht, und Farbe nicht weiter verfolgt ist, als es ohne Gefahr für die Form geschehen konnte. Während aber die Kupferstecherkunst in seinem Talent ihre Vollendung feiert, bleibt es zu beklagen, daß die ihm gestellten Aufgaben demselben größtentheils unangemessen, ja oft seiner unwürdig sind, und daß seine herrlichen und einzigen Kräfte an die Darstellung von unendlich viel Nichtigem, Falschem und Langweiligem gesetzt worden. Man kennt 420 Blätter von ihm, meistens in großem Format. Unter den Bildnissen ist das der Madame Helyot das berühmteste; daran reiht sich das des Bildhauers Martin von der Baugart; des Philipp von Champagne; des Carl le Brün; ferner des Bischofs Hoetius, Jacques Blomhard, Friedrich Leonard, Peter Carracy, Jul. Hardouin Mansard, des Cardinals Cäsar d'Estrées, Jul. Paul de Lionne, Charles d'Hozier und das eines Lautenspielers. Nach C. le Brün stach Edelinck die drei Heiligen Carl,

Anhang.

G. Edelinck.

Anhang. Ludwig und Magdalena (letztre das Bildniß der La Vallière); das Kreuz von Engeln umgeben, und ein Blatt aus den Thaten Alexanders (das Zelt des Darius). Auch nach Champagne hat Edelinck einige historische Blätter gestochen; seine vorzüglichsten Arbeiten aber in diesem Fach sind das Reitergefecht des Leonardo da Vinci (als Carton ehedem im Palazzo vecchio zu Florenz) und eine heilige Familie nach Rafael. Unglaubliche Kunst hat er an jene Blätter verschwendet, die man „Thesen" nennt, allegorische Darstellungen um eingerahmte Bildnisse, z. B. Ludwig XIV. auf einem Triumphwagen von den vier Evangelisten gezogen, die Ausrottung des Calvinismus genannt; oder dasselbe Bildniß, in der Hand der Religion u. a. m.

In Deutschland regte sich wenig mehr von wahrhafter Kunst. Ausgezeichnet erscheint indessen doch ein Mann, der fast ebenso durch seine widrigen Schicksale wie durch sein Talent die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dies war Wenzeslaus Hollar von Prachna (auch von Lewengrun und Bareyt genannt), geb. zu Prag 1607, gest. in London 1677, unsprünglich Rechtsgelehrter, ward aber — als Sohn eines Anhängers Friedrichs von der Pfalz nach der Schlacht am weißen Berge exiliert und seines Vermögens beraubt — Künstler. Er war in Prag von Matthias Merian im Radieren unterichtet worden und ging nun zu weitrer Ausbildung zu ihm nach Frankfurt a. M., übertraf ihn sehr bald und wurde einer der ersten Kupferstecher seiner Zeit. Er ging nach England und wurde der Gründer der englischen Kupferstecherschule, vornehmlich unterstützt von dem kunstliebenden Grafen von Arundel, für welchen er auf einer Reise durch Deutschland, auf der er ihn begleitete, eine große Menge Abbildungen gezeichnet hatte. Als Anhänger des Königs, und dankbarer Freund des

W. Hollar.

Grafen Arundel ergriff er die Waffen gegen die englische Anhang.
Revolution, gerieth aber in Gefangenschaft (1645). Er wußte zu entkommen und lebte nun in Antwerpen, bis zum Jahr 1652, nach welcher Zeit er sich zur Rückkehr nach England entschloß. Er trat nun in königliche Dienste, verlor aber 1666 in der großen Feuersbrunst zu London all sein Hab und Gut. 1669 ging er im Auftrag des Hofes mit einer Kriegs-Expedition nach Africa, um die Festung Tanger aufzunehmen, erlitt aber dabei unsägliche Fährlichkeiten und ward mit Müh und Noth vor Gefangenschaft und Tod bewahrt. Hollar war unsäglich fleißig; aber obwohl er an 3000 Platten gestochen und seine Verleger durch seine Kunst bereichert hatte, so starb er doch in der bittersten Armuth. Seine Platten sind geätzt und mit der kalten Nadel und dem Grabstichel vollendet. Seine Manier, mit kleinen feinen Strichen zu arbeiten, ist ihm eigenthümlich und nimmt sich besonders gut aus bei Pelzwerk, Fellen, bei Insekten und dergl., die er überaus schön darstellte. Seine Kunst ist so umfangreich, wie man es nicht leicht zum zweiten Male findet; er stach mit derselben Liebe, Leichtigkeit und Vollendung kleine, unbedeutende Dinge, Fliegen, Schmetterlinge, einen todten Maulwurf, Gefäße, Prospecte, wie Bildnisse und die erhabensten historischen Compositionen, ohne im Wesentlichen seine Manier zu ändern, oder nur zu steigern, und befriedigt immer. Ein Hauptblatt von ihm ist ein großer Katzenkopf. Einige besonders bedeutende Arbeiten seiner Hand mögen hier angeführt werden: David vor Saul mit der Harfe (1638); die Königin von Saba (1642), beide nach Holbein; S. Georg nach Dürer (1642); die Enthauptung des Johannes nach Elzheimer (1646); der große Abendmahlskelch nach A. Mantegna (1640); die Kathedrale von Ant-

Anhang. werpen (1646), ebenso die Kathedralen zu Mecheln und Straßburg; verschiedene Ansichten von London, Prag, Cöln und a. Städten. Eine besondre Liebhaberei von ihm waren Müffe von Pelz (6 Blätter von 1646 und 1647) und Insekten (12 Blätter). Ferner das Crucifix, nach van Dyck (1652); Ecce homo! nach Tizian (jetzt in Wien, 1650); der Sohn welcher sich für seinen ehebrecherischen Vater das Auge ausstechen läßt, nach Giul. Romano (1637); Einzug des Böhmenkönigs Friedrich von der Pfalz am 31 October 1619 in Prag; Verkündigung des westfälischen Friedens. Die Bildnisse des Johann Henricus à Craenhals, des Bindo Altoviti nach Tizian, der Tochter Tizians nach diesem, des A. Dürer, und sein eignes. Eine Sammlung von kleinen Landschaften unter dem Titel: Amoenissimae aliquot locorum in diversis Provinciis jacentium Effigies a Wenceslao Hollar Pragensi delineatae et aeri sculptae. Coloniae Agrippinae Anno 1635.

Wiederum brachte Deutschland ein Talent erster Größe in der Kupferstecherkunst hervor und wiederum mußte es Grund und Boden der Entwickelung und Thätigkeit im J. G. Wille. Ausland suchen. Joh. Georg Wille, geb. 1717 in einer Mühle am Diemsberge bei Gießen, war Büchsenmacher und wanderte als solcher nach Straßburg, und dann 1736 mit dem Kupferstecher Schmidt nach Paris. Zuerst stach er nur Verzierungen auf Flinten und Uhrgehäuse, gewann aber bald einen Ruf, so daß die Maler sich um seinen Grabstichel bemühten. Vornehmlich war es H. Rigaud, der ihm eine wirkliche Laufbahn eröffnete, auf welcher er rasch alle Zeit- und Kunstgenossen überholte. Die Revolution zerstörte aber seine Glücksumstände, so daß er unter traurigen Verhältnissen im Jahre 1808 in Paris starb.

Er führte den Grabstichel mit einer Nettigkeit, daß Anhang. man dadurch unmittelbar an die holländischen Genremaler erinnert würde, wenn er auch nicht ihre Bilder zu seinen Hauptaufgaben gemacht hätte. Bartsch sagt von ihm: „In der Kunst alle Stoffe auf das Täuschendste auszudrücken, hat es vor ihm kein Künstler soweit gebracht als er. Man bewundert den Glanz seiner Metall- und Glasgefäße, seine Pelzwerke, Teppiche und vornehmlich seine Atlaskleider. Sein Talent war vorzüglich geeignet, die Gemälde der Feinmaler, z. B. eines Dow, Mieris, Netscher &c. zu geben." Zu seinen vorzüglichsten Blättern (man zählt im Ganzen 198) gehören: „die herumziehenden Musikanten" und „die gegenseitigen Anerbietungen" von C. W. E. Dietrich; die väterliche Ermahnung nach Terburg (in Berlin); das Familienconcert nach Schalken; der Tod der Cleopatra nach Netscher; eine lesende Alte, eine Wolle haspelnde Alte, und noch eine alte Frau, alle drei nach G. Dow; der Knabe mit den Seifenblasen nach Fr. Mieris; die Köchin nach Metzu; die ihr Geschirr putzende Köchin nach G. Dow &c.

G. F. Schmidt aus Berlin, geb. 1712, gest. daselbst 1775, der oben genannte Reisegefährte Wille's, der in Paris, Petersburg (wo er auf Befehl der Kaiserin Elisabeth eine Kupferstecherschule eingerichtet) und Berlin lebte, gehört zu den ausgezeichnetsten Künstlern seines Fachs. Die ersten Arbeiten, die er in Paris ausführte, die Bildnisse des Grafen Evreux und des Erzbischofs von Cambrai nach Rigaud, begründeten seinen Ruf, so daß er auf ausdrücklichen Befehl des Königs von Frankreich in die Akademie aufgenommen wurde. Auch er verband die Radiernadel mit dem Grabstichel und leistete im Glanz und der malerischen Wirkung des Stichs das Unglaubliche. Er G. F. Schmidt.

Anhang. verfuhr in seiner Behandlung mit großer Freiheit, so daß er, zumal in der Carnation, häufig die Ordnung der Schraffierungen wechselte, wenn er den Charakter einer Form lebendig wiedergeben wollte. Sein Werk beläuft sich auf 217 Blätter. Er arbeitete mit Vorliebe nach den Gemälden von Rembrandt, z. B. den Prinz von Geldern vor dem Gefängniß seines Vaters (in Berlin); Loth und seine Töchter; Tobias und sein Weib; die jüdische Braut; ihre Mutter; Rembrandts Mutter; diese und andre Blätter, vornehmlich mit der Radiernadel ausgeführt. Zu den Hauptblättern seines Grabstichels gehören: die russische Kaiserin Elisabeth nach Toqué (1761); der Arzt Jac. Monsay (1762); Graf Rosoumowsky nach Toqué (1762); wie er denn überhaupt eine sehr große Anzahl Bildnisse vornehmer Personen aus seiner Zeit gestochen hat. Eine Allegorie mit dem Bildniß der Frau von Brandt nach le Sueur; die Illustrationen der Prachtausgabe der „poesies diverses, Berlin chez C. F. Voss 1760. 4. 33 Blätter.

J. G. v. Müller. Als Wille's hochausgezeichneter Schüler muß auch noch Joh. Gotth. v. Müller aus Bernhausen bei Stuttgart, geb. 1747 gest. 1830, genannt werden, der zu den Vorzügen seines Meisters noch die Kunst fügte, Form und malerischen Ton auf eine ebenso sprechende als gemäßigte Weise mit einander zu verbinden. Er stach viele Bildnisse (Loder nach Tischbein; Ludwig XVI. nach Duplessis; Freih. v. Dalberg nach Tischbein; A. Graff nach seinem Selbstbildniß; L. Leramberg nach Belle; Louise le Brün nach ihrem Selbstbildniß; J. G. Wille nach Greuze, Friedr. Schiller nach Graff (1793) rc. Von historischen Stücken sind zu nennen, die Madonna della Sedia nach Rafael; Alexander und Apelles nach G. Flinck; Loth mit seinen Töchtern nach Honthorst; als sein Hauptblatt gilt die Schlacht

von Bunkershill mit dem Tod des amerikanischen Generals Anhang. Warren nach J. Trumbull (1798). Im Ganzen hat man 33 Blätter von ihm.

Ein andrer sehr vorzüglicher Schüler von Wille war Jac. Matth. Schmutzer aus Wien, geb. 1733, gest. J. M. Schmutzer. daselbst in großem Ansehn 1811. Mit Vorliebe verlegte er sich auf die Werke von Rubens und suchte durch eine eigne Methode vor allem den Glanz seines Colorits mit dem Grabstichel wiederzugeben. Er führte damit seine Kunst wieder hinüber auf das Feld der Virtuosität und somit auf Abwege. v. Quandt sagt von ihm: „Wenn schon durch Wille's Stichmanier die runden und ihrer Natur nach weichen Gegenstände einen Metallglanz bekommen, so trieb dies Schmutzer noch viel weiter, so daß alles was er darstellte das Ansehn von poliertem Stahl bekam. Dabei trieb er die Schraffierung und Kraft der Striche bis zur Ausartung, so daß diese dem Auge entgegenspringen und was damit dargestellt werden soll fast vergessen machen.“ Man hat 47 Blätter von ihm, unter denen diejenigen nach Rubens die vorzüglichsten sind: der ungläubige Thomas, Mucius Scävola im Zelte des Porsenna; S. Ambrosius, welcher dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche zu Mailand verwehrt; die Geburt der Venus; Neptun und Thetis (Galerie Schönborn in Wien) und ein Bacchanal (Pal. Pitti in Florenz).

Mit diesem Meister schließt sich die Reihe der Kupferstecher in dem hier behandelten Zeitraum. Mit der neuen Zeit gewinnt auch ihre Kunst eine neue Richtung.

Das deutsche volk
dargestellt in
vergangenheit und gegenwart
zur begründung
der zukunft.
XXIII. band.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Geschichte

der

neuen deutschen Kunst.

Von

Ernst Förster.

Separat-Ausgabe aus des Verfassers Gesammtwerk
über deutsche Kunst.

Erster Theil.

Leipzig,
T. O. Weigel.
1863.

Vorwort.

Fragen wir die Geschichte unseres Volkes, was sie in der Neuzeit zu seinem Ruhme in den Gebieten des geistigen Lebens verzeichnet hat, so sind es jedenfalls nächst dem Eintritt einer großen bedeutungsvollen Periode der Nationalliteratur die Ergebnisse einer umfassenden, neuen und eigenthümlichen Kunstthätigkeit, die mit ihren Bestrebungen und Leistungen an die classischen Werke des 15. und 16. Jahrhunderts sich anschließt. Kein Wunder, daß die Theilnahme dafür allgemein ist, daß man die Stätten ihres Wirkens mit Eifer aufsucht, daß Kunstausstellungen, wie jene von 1858 zu München oder 1861 zu Cöln, die ein anschauliches Bild von dem Reichthum und Gehalt künstlerischer Kräfte der Neuzeit und ihrer Entfaltung gaben, in allen Schichten der Bevölkerung und über die Grenzen des Vaterlandes hinaus warme Anerkennung gefunden.

Unmittelbar an diese Theilnahme schließt sich das Verlangen nach einer möglichst vollständigen Kenntniß der Thatsachen und ihres Zusammenhanges, nach einer chro-

nologisch geordneten Darstellung der Entwickelung, nach einer übersichtlichen Anordnung der hervorragendsten Erscheinungen, nach einer eingehenden und verständlichen Betrachtung und Erläuterung der einzelnen Werke, kurz nach einer Geschichte der neuesten deutschen Kunst.

Wenn ich bei dem gegenwärtigen Buche diese Aufgabe mir gestellt, so bin ich mir recht wohl bewußt, daß ich sie nicht so vollkommen gelöst, als sie es verlangt und ich es wünsche; wohl aber glaube ich, daß Wesentliches nicht übergangen, Bedeutendes nicht falsch aufgefaßt ist. Vor Allem aber dürfte einiger Werth dem Umstande beigelegt werden, daß ich von dem Meisten, was das Buch enthält, nicht allein als Zeitgenosse, sondern als Augenzeuge, stellenweise sogar als Theilnehmer berichte, daß ich — wenn auch mit sehr mäßigen Kräften — dem Kreise angehöre, den ich hier zu zeichnen unternommen. Ich habe längere Zeit an bedeutenden Kunststätten und in Künstlergemeinschaft in Berlin, Dresden, Düsseldorf und Rom gelebt und in München meine Heimath gefunden; mit fast allen Künstlern aller Fächer, die ich aufführe, bin ich persönlich bekannt und befreundet; habe ihre Werke entstehen und sie selbst mehrentheils sich entfalten gesehen; so daß meine Mittheilungen zum Theil das Gepräge von Memoiren enthalten. Möge ich des Guten weder zu viel noch zu wenig geboten haben!

Die Auffassung meiner Aufgabe ist bedingt durch den Standpunkt, auf welchen mich meine warme und freudige

Theilnahme an der großen Bewegung gestellt, aus der die neue deutsche Kunst hervorgegangen mit einem klaren und bestimmten Gegensatze gegen Ansichten und Bestrebungen, die sie bekämpft und überwunden hat. Ich fürchte nicht, daß man meinem Urtheile Abhängigkeit von persönlicher Ab- oder Zuneigung zutraut. Ich darf mir das Zeugniß geben, ohne auf Widerspruch zu stoßen, daß es mir Bedürfniß ist, Jedem in seinem Wollen und Vollbringen mit bestem Wissen und Gewissen gerecht zu sein; und selbst die innigste Freundschaft und höchste Verehrung haben mich nicht abhalten können, vorkommenden Falls ein nichtzustimmendes Urtheil abzugeben. Dagegen habe ich den abweichenden Kunstrichtungen im Allgemeinen gegenüber meinen unverrückbaren Standpunkt, dessen fester Augenpunkt das Ziel ist, das die neue deutsche Kunst in Uebereinstimmung mit den Werken der classischen Kunstperioden und von vaterländischem Geiste beseelt mit Eifer und Treue verfolgt hat. Was ich bereits 1843 im Kunstblatt S. 110 ausgesprochen, ehe noch die Anzeichen eines Wandels sichtbar waren, ist noch heute, wo sie unverkennbar zu Tage getreten, meine unerschütterliche Ueberzeugung: „daß jeder Versuch von Seiten deutscher Künstler, in eine andere Bahn, namentlich in die des französischen Manierismus oder des französisch-belgischen Naturalismus, einzulenken, bei allen noch so hoch gesteigerten Kunstmitteln, das von unseren großen Genien eroberte

Gut gefährden und die Kunst raschem Verfall zuführen müsse."

Ich habe mich nicht abhalten lassen, von solchen Erscheinungen, wo sie sich gezeigt, ein Wort zu sagen. Nur bei München habe ich insofern eine Ausnahme gemacht, als ich von den Leistungen F. Piloty's geschwiegen, die ungeachtet ihrer anerkannten technischen Vorzüge doch mit ihrem Anschluß an die französisch-belgische Schule in zu scharf ausgeprägtem Gegensatz zu der Kunst stehen, der München seine ruhmvolle Stellung verdankt, als daß ich sie gewissermaßen als Schlußstein hätte einfügen können.

In Betreff der Anordnung könnte es wohl Einem und dem Andern scheinen, daß ich den Zusammenhang an einzelnen Stellen ungerechtfertigt unterbrochen, daß ich die Thätigkeit einzelner Künstler nur bis zu einem bestimmten Punkte verfolge und sie erst später an einem andern wieder aufnehme, anstatt sie dem Leser im ganzen Verlaufe vorzuführen. Hätte ich, wie Vasari, Lebensbeschreibungen von Künstlern geben wollen, dann mußte ich unbedingt so verfahren, daß ich jede gesondert zu Ende führte. Mir aber galt es, die Geschichte — nicht der Künstler, sondern — der Kunst zu schreiben; ihr erstes Erblühen und Entfalten, ihr allmähliches Erwachsen und Ausbreiten an den verschiedenen Orten in Deutschland vor Augen zu stellen. Damit war ich auf die gesonderte Darstellung der einzelnen Schulen angewiesen und auf ihre Gestaltung und etwaige Umgestaltung durch Künstler, die in gleicher oder

ähnlicher Weise schon an anderer Stelle gewirkt hatten. Wie würde sich z. B. eine Schilderung der Kunst in München ausnehmen, wenn ich die Werke von Cornelius und Schnorr schon nach ihren Arbeiten in Rom abgehandelt hätte!

Bei dem großen Reichthume des *vielfach zerstreuten* Stoffs zur Geschichte der neuen deutschen Kunst konnte es mir *wohl* begegnen, daß ich eine oder die andere, selbst bedeutende Erscheinung übersehen habe, wie denn z. B. wirklich des trefflichen Bildhauers Alex. Trippel, dem wir die herrliche Büste Göthe's aus seiner Jugend verdanken, keine Erwähnung geschieht. Fast noch mehr indeß, als ein solches Verfahren, schmerzt es mich, bei Abfassung dieses Buches *nicht* vollständig ausgerüstet gewesen zu sein, *um von den* neuesten Kunstbestrebungen in Belgien Rechenschaft zu geben. Die alte flandrische Schule ist eines der wesentlichsten Glieder in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Kunst. Ja wir rechnen Rubens, seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger noch zu den Meistern deutscher Kunst, und erst der französische Einfluß zieht die Grenze zwischen deutscher und belgischer Kunst. Wie nun mehre unserer Künstler durch den Uebertritt ins französisch-belgische Lager sich uns entfremdet haben, so haben umgekehrt neuere belgische Meister durch den Anschluß an ihres Landes alte Kunst, an die Schulen Van Eyks und Rogers, wie an die geistesverwandten Italiener, sich der neuen deutschen Kunst genähert, so daß

wir uns wieder Eines gemeinschaftlichen Stammes empfinden, und daß ihre Werke, wie die ihrer großen Vorfahren, ins Buch der deutschen Kunstgeschichte gehören. Aber ich muß mich vor der Hand bescheiden, fast nur ihre Namen zu nennen, bis ich ausführlich von ihren Arbeiten werde Bericht geben können. Als die Vorkämpfer in dieser Richtung müssen Güffens und Swerts in Antwerpen genannt werden. Sie hatten die neue Börse in Antwerpen mit einer Folge von stereochromischen Bildern ausgemalt und ihr Werk eben beendigt, als ein Brand das ganze Gebäude in Asche legte. Im achten Bande meiner „Denkmale der deutschen Kunst" findet man einige dieser Compositionen abgebildet und das Ganze beschrieben. Ein zweites größeres Werk dieser beiden Künstler ist die Ausschmückung der Kirche St. George in Antwerpen, wo außer dem Titelheiligen die Evangelisten und Apostel stereochromisch gemalt sind. — Neben diesen beiden Künstlern wird mit großem und gerechtem Ruhme Leys genannt, der sich mit Entschiedenheit an die altflandrischen Meister, namentlich an Van Eyk und Roger angeschlossen. Seine Gemälde kann man wohl historische Genrebilder nennen, indem sie Lebensbilder aus der Vergangenheit sind in den Formen des höheren Styls. Von den zahlreichen Oelgemälden seiner Hand nenne ich nur: Albrecht Dürer bei dem ihm zu Ehren in Antwerpen veranstalteten Schützenfest; Martin Luther als Eisenacher Currentschüler vor dem Hause der Frau Cotta; die Proclamation der

Einführung der Inquisition in Antwerpen; die Bibelstunde in einem Bürgerhaus zu Antwerpen um die Mitte des 16. Jahrhunderts. — Zu diesen drei bedeutenden Künstlern ist seit Kurzem noch ein vierter gekommen, der die Vorzüge der Andern theilt, aber der überlieferten Kunst gegenüber in Form und Färbung eine größere Selbständigkeit und Freiheit zeigt. Dieß ist Pauwels, der seinen Zusammenhang mit deutscher Kunst selbst durch eine Uebersiedelung nach Weimar bethätigt hat. Von ihm sah man 1861 ein schönes Staffeleibild in Antwerpen: die h. Clara, wie sie ihren Aeltern und Freunden den festen Entschluß zum Klosterleben kundgiebt; dann den Abschied der exilierten Protestanten aus Antwerpen unter Alba's Gewaltherrschaft u. a. m. Es ist schwerlich zu viel gesagt, wenn wir in diesen und ähnlichen Erscheinungen die schönste Eroberung erblicken, die die deutsche Kunst gemacht hat; denn in ihnen sind ihre einst fruchtreichsten, im Laufe der Zeit verloren gegangenen Provinzen wieder gewonnen worden.

Noch für einen andern Gegenstand habe ich mir einen Platz in der Vorrede aufgespart: für die Anstalten zur Förderung der Kunstbildung und des Kunstsinnes, für Akademien und Kunstvereine. Wir begegnen in der Geschichte der Kunst unsrer Tage wiederholt der eigenthümlichen Erscheinung, das heranwachsende Geschlecht im Widerspruch gegen die ältern Künstler in Amt und Würden der Akademien zu sehen. Zugleich macht sich ein Gegensatz zwischen freien Künstlern und Professoren der

Akademie geltend, bei welchem nicht eben Hochachtung vor den Kunstanstalten das Uebergewicht bietet. Man bezeichnet die akademischen Stellen als „Sinecuren“, bis man sie selbst einnimmt, und den gleichen Vorwurf von Andern erfährt und — erträgt. Die Ungunst, welche die Akademien zu erdulden haben, beruht meines Erachtens auf der irrigen Voraussetzung, daß sie Pflanzstätten für Genies sein sollen. Der Genius entwickelt sich nach einem innern Gesetz, nach dem Maße seiner eigenthümlichen Gaben, unterstützt vielleicht und gefördert von einem Meister; die Kunstlehranstalten können nur die Mittel zu allgemeiner Kunstbildung bieten, den Grund — so zu sagen — zur Künstlerschaft legen, von dem aus Einige selbstständig sich aufrichten, während die Mehrzahl in der breiten Tiefe sitzen bleibt. Das Mangelhafte solcher Anstalten, die den jungen Künstler grade in dem Augenblick im Stich lassen, oder abstoßen, wo er den wichtigsten Schritt zu seiner Entwickelung thun soll, hat an verschiedenen Orten zu Einrichtungen geführt, die als Verbesserungen zu betrachten sind, da sie der künstlerischen Eigenthümlichkeit gerecht zu werden suchen. An der Akademie in München und auch wohl anderwärts hat man den einzelnen Professoren Werkstätten gegeben, und den Zöglingen der Akademie, sobald sie in die Oberclasse eingetreten, freigestellt, sich einen der Lehrer zum Meister zu wählen und unter seiner Leitung zu arbeiten. Neben dieser jedenfalls lobenswerthen Neuerung beharrte man an fast allen Akademien bei dem alten Sy=

stem, Genre- und Landschaftsmalerei mit den andern Fächern zweiten und dritten Ranges von den Ehren und Vortheilen akademischer Oberaufsicht fern zu halten. Ob sie, sich selbst überlassen, Schaden genommen, oder ob sie vielmehr in großer Mannichfaltigkeit sich selbstständig entwickeln konnten, darüber dürfte der Abschnitt „München" genügende Auskunft geben. Selbst in Düsseldorf, wo Schadow alle Gattungen der Malerei in den Kreis der Akademie gezogen, bildete sich bald eine von ihr durchaus unabhängige Künstlerschaft.

Es lag von jeher im Interesse der Akademien, von ihrer Wirksamkeit öffentlich Zeugniß abzulegen in Kunstausstellungen. Und zwar wurden hier nicht nur die Werke der Meister und Arbeiten der Oberclasse, sondern die (bessern) Leistungen aller Abtheilungen gezeigt. Das hat fast überall ein Ende gefunden und man hat bei Ausstellungen nur noch die Anforderungen des Publikums an „Kunstwerke" im Auge. Ebenso ist eine andere Einrichtung fast überall außer Gebrauch gekommen, mit der man aufstrebende Talente zu befördern beabsichtigte. Es wurden Preisaufgaben gestellt und für die besten Lösungen Belohnungen gegeben, die in der Regel dem jungen Künstler eine Reise nach Rom ermöglichten. Die dafür ausgesetzten Summen der akademischen Cassen sind nach und nach an mehren Orten, z. B. in München, zur Belohnung mehrjähriger Verdienste um die Kunst, d. h. zu Pensionen älterer Künstler verwendet worden.

Auffallend ist noch eine andere Erscheinung auf dem Gebiet der Kunstakademien: Wenn man in München, Düsseldorf, Dresden, Frankfurt ꝛc. bemüht war, für die Oberleitung der Anstalt, so wie für die Professoren, Künstler von großem Ruf und Verdienst zu gewinnen, so überläßt man in Berlin die Akademie, so zu sagen, sich selber und frägt wenig nach dem künstlerischen Ansehn ihrer Häupter.

Was die Akademien für Entwickelung der Kunstbildung thun sollen, das sollen für Entwickelung des Kunstsinnes die Kunstvereine thun. Der erste dieser Vereine wurde im Jahre 1824 von Stieler, P. Heß, Fr. Gärtner und D. Quaglio in München gegründet, und verfolgte den Zweck, durch eine Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden Mittel zu Kunstausstellungen und zu Ankäufen zu gewinnen, und auf diese Weise zugleich Kunstliebe und künstlerische Thätigkeit zu fördern. Leider! bildete der Privatbesitz, die Aussicht auf Gewinn durchs Loos, ein Hauptmotiv der Gründung wie des raschen Wachsthums; und die Nachahmung, die die neue Anstalt bald aller Orten fand, muß als Beweis hingenommen werden, daß sie der herrschenden Denkweise und dem Verlangen des Publikums entsprach. Doch gelang es einflußreichen Künstlern und Kunstfreunden bei einigen Vereinen (Düsseldorf, Dresden ꝛc.) den Beschluß zu erwirken, daß ein Theil der gesammelten Geldmittel für öffentliche Kunstwerke, zur Ausschmückung von Kirchen, Rathhäusern und andern öffentlichen Gebäuden verwendet und damit eine

höhere allgemeinere Bedeutung der Anstalt gewonnen wurde.

Nach dieser höheren Bedeutung strebt auch ein andrer Verein, der sich vor mehren Jahren gebildet; der sich nicht an einen bestimmten Ort anschließt, sondern den Charakter eines allgemeinen deutschen Vereines und zwar für historische Kunst in Anspruch nimmt. Leider hat auch er die Verloosung zur Basis genommen und sich damit des schönen Vorrechts, dem Leben im großen Ganzen zu dienen, begeben. Auch haben seine ersten Bemühungen erfreuliche Ergebnisse nicht herbeigeführt.

Bedeutender dagegen erscheint eine andere Verbindung, welche im J. 1857 Deutschlands Künstler zu Einer Genossenschaft vereinigt und mit ihrem ersten Lebenszeichen sich auf der Höhe der Zeit und im Verständniß ihrer Aufgabe gezeigt hat. Diese ihre erste Kundgebung war die allgemeine deutsche Kunstausstellung in München im Jahr 1858. Mit richtigem Gefühl hatte man den Plan verfolgt, von der Entwickelung der gesammten deutschen Kunst seit Asmus Carstens bis auf die unmittelbare Gegenwart in ihren Werken ein anschauliches Bild zu liefern, und damit gewissermaßen ein Bekenntniß des eignen Wollens abzulegen. Der hohe, fast feierliche Ernst, der dieser Ausstellung ihr Gepräge gab; das Bewußtsein von der geschichtlichen Berechtigung der ausgestellten Werke als dem Ausdruck eines zu neuem Leben erwachten und erstarkten selbstständigen deutschen Kunstgei-

stes, beherrschte auch die berathenden und die festlichen Versammlungen, deren Mittelpunkt München in jenen Tagen war. Ausstellung und Feste vereinigten die deutschen Künstler in ähnlicher Weise im Sommer 1861 zu Cöln, und zum dritten Male — doch ohne Ausstellung — in Salzburg zu unvergeßlichen Tagen. Woher die Künstler und Kunstfreunde gekommen, aus allen Gegenden, Alle vereinigte die gleiche freudige Begeisterung, und die klare Erkenntniß, daß auch die Kunst mit zu wirken habe am Werke der Zeit, und daß die deutsche Künstler-Genossenschaft keinen andern Halt habe, als den Glauben an die Einheit, Freiheit und Selbstständigkeit unsers Vaterlandes!

München, den 1. März 1863.

Ernst Förster.

Einleitung.

Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts war die bildende *Kunst in Deutschland* wie fast überall in Verfall gerathen, welchen aufzuhalten einzelne, selbst bedeutende Talente vergeblich bemüht gewesen. Eine neue Bewegung auf diesem Gebiete trat gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein, und mit ihr — nach nun wohl allgemeiner Annahme — die Epoche der wiedererwachten deutschen Kunst.

Dieses vorausgesetzt wird uns zunächst die Frage nach den Ursachen beschäftigen, denen man die Wiederbelebung künstlerischer Kräfte zuschreiben kann. Werfen wir einen Blick auf die verwandte Erscheinung in der mittelalterlichen Geschichte Italiens, wo nach einem beinahe tausendjährigen Schlaf die schönen Künste von Neuem sich erhoben und einen Blüthenreichthum fast gleich dem des Alterthums entfalteten, so werden wir dort auf die großen, Phantasie und Gemüth der Völker aufregenden Begebenheiten der Kreuzzüge gewiesen, durch welche der gesammte Occident mit dem zum Theil in der Bildung vorausgeschrittenen Orient und seinen Denkmalen aus alter und ältester Zeit in Berührung

Einleit. kam; dann aber bei den Hauptmittelpunkten der neuen Kunstthätigkeit, bei Pisa, Florenz, Siena, Venedig, ist es unverkennbar, daß die Kräfte dafür zugleich mit oder aus dem Bewußtsein politischer Selbstständigkeit und Macht jener Freistaaten erwachsen sind, das sich danach auch in Ausbildung der Sprache und einer nationalen schönen Literatur kund gab.

Sehen wir uns nach ähnlichen Ereignissen um, welche im vorigen Jahrhundert der Wiederbelebung der Kunst in Deutschland vorausgingen, so treffen wir auch da auf Bewegungen, deren Bedeutsamkeit man nicht verkennen kann. Das Erstehen eines neuen selbstständigen Staates inmitten des alternden und versinkenden Reichs; die seit Jahrhunderten nicht dagewesene Erscheinung eines Kriegshelden auf dem Thron, der in muthigem Selbstvertrauen und mit den Mitteln und Kräften seines verhältnißmäßig noch kleinen Königreichs den Kampf aufnahm mit drei europäischen Großmächten und siegreich daraus hervorging, mußte die Gemüther in eine weit über das gewohnte Maß gehende Bewegung bringen, das Nationalgefühl wecken und die Theilnahme für Kämpfer und Sieger zur Begeisterung steigern. Mehr aber noch fällt jedenfalls die Erschütterung ins Gewicht, welche das westliche Europa gegen das Ende des Jahrhunderts erlebt, und welche in ihren Ursachen so ausgedehnt, in ihrem Verlauf so gewaltig und so weitgreifend in ihren Wirkungen gewesen, wie die Weltgeschichte kaum eine zweite kennt. Die französische Revolution hat freilich (wenigstens als solche) Deutschland nicht unmittelbar berührt; aber weder sie, noch auch die Aufregung im Geist und in den Geistern der Nation, die ihr vorausging, konnte uns fremd und fern bleiben, und zwar nicht etwa, weil wir uns schon

seit geraumer Zeit in allen gesellschaftlichen, ästhetischen Einleit.
und selbst politischen Beziehungen, an Höfen und in Cabinetten, in der Schule wie im Leben, abhängig, ja unterwürfig gegen Frankreich gezeigt hatten, sondern weil dort eine Macht aufstand und zur Geltung kam, die — wie oft auch ihr Name mißbraucht und geschändet worden, doch — die Seele im Leben der Völker wie der Individuen, die Bedingung aller beglückenden Thätigkeit und beseligenden Ruhe ist, und die vor allen von den germanischen Volksstämmen von jeher als höchstes Gut erkannt und heilig gehalten worden — die Freiheit! Aber in Deutschland nahm die Bewegung eine andere Wendung, als in Frankreich und verfolgte andere Ziele. Nicht auf politische Freiheit ward hingesteuert, nicht für neue Staatsformen und Gerechtsame kam der Geist der Nation in Gährung. Als ob man sich bewußt gewesen wäre, daß Reformen in der Landes-Verfassung ohne allseitige freie Geistesbildung der dauerhaften Unterlage entbehren, warf sich der Genius unserer Nation auf das Gebiet rein geistiger Thätigkeiten, um hier für Kunst und Wissenschaft, für Religion und Philosophie Freiheit und Selbstständigkeit zu erringen und damit Schätze zu sammeln und Vesten zu erbauen, die kein Despot mehr nehmen, keine Revolution mehr zerstören kann.

Die ersten Zeichen einer neuen Zeit für Deutschland waren aus der Stille seiner Wälder, aus der engen Umfriedung kleinerer Städte gekommen, und hatten sich kundgegeben in der Sprache, die aus dem tiefsten Herzen kommt und am lautesten an dasselbe anschlägt, in der Sprache der Tonkunst. Ich brauche hier nur die Namen Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Chr. v. Gluck zu nennen, denen sodann Jos. Haydn und Amadeus

Einleit. Mozart*) sich anreihten, um an künstlerische Leistungen zu erinnern, die bis dahin ohne Vorgang waren und deren erhebende und erfreuende Wirkung die Zeit ihres Entstehens weit überlebte und fortleben wird, so lange noch ein für Größe und Schönheit und für den Reichthum und die Tiefe der Empfindung empfängliches Herz auf Erden schlagen wird.

Bei aller Bedeutsamkeit indeß der in ihrer Entfaltung durchaus neuen und großartigen Kunst war damit doch nur der erste Anstoß gegeben zur Umwandlung des allgemeinen ästhetischen Bewußtseins. Dazu bedurfte es eines ringsum aufgelockerten Bodens. Die nächste Arbeit fiel nicht wie im Mittelalter den bildenden Künsten, sondern nach dem Bedürfniß der Gesammtbildung in Deutschland der Literatur anheim. Der Mensch und seine Bestimmung wurden Gegenstand des um Freiheit und Wahrheit ringenden Gedankens. Das Wesen des menschlichen Geistes, Inhalt, Form und Grenzen des Erkennens wurden erforscht; die Quellen der Religion aufgesucht; die Traditionen neuen Prüfungen, die Ideen des Wahren, Schönen und Guten den tiefsten und scharfsinnigsten Betrachtungen unterworfen. Mit Wärme ergriff die wissenschaftliche Jugend die Lehren eines Wolff, Leibnitz, Kant**) und trug sie auf tau-

*) Seb. Bach, geb. zu Eisenach 1685, gest. zu Leipzig 1750. — Georg Friedrich Händel, geb. zu Halle 1685, gest. in London 1751. — Christoph v. Gluck, geb. zu Weidenwangen in der Oberpfalz 1714, gest. in Wien 1787. — Jos. Haydn, geb. in Rohrau in Niederösterreich 1732, gest. in Wien 1809. — Wolfg. Amadeus Mozart, geb. zu Salzburg 1756, gest. zu Wien 1791.

**) Chr. v. Wolff aus Breslau, geb. 1679, gest. zu Halle 1754. — Gottl. Wilh. v. Leibnitz, geb. zu Leipzig 1646, gest. zu Han-

send Wegen, von der Kanzel und dem Lehrstuhl, in der Einleit. Familie und in Büchern in die verschiedenen Schichten der Gesellschaft über.

Mehr noch und unmittelbarer als diese philosophische Bewegung griff eine andre gleichzeitig in das Leben des Volkes ein. Die schöne Literatur, bis dahin unter der Botmäßigkeit ausländischer, namentlich französischer Dichtkunst, erhob sich mit dem erwachenden deutschen Nationalgefühl und der erstarkenden Freiheit des Denkens. Sie vor allen hat der bildenden Kunst die Wege bereitet und fast bis ins Einzelne den Ton angegeben, der nachgehends von ihr eingehalten worden; weßhalb ein Blick auf ihre Entwickelung hier gerechtfertigt sein wird.

Drei Männer sind es, die zuerst mit ihren Bestrebungen und Leistungen über das Gestrüpp und Gesträuch der Dichtkunst des achtzehnten Jahrhunderts emporragen: Klopstock, Wieland und Lessing.

Mit Recht wird Klopstock *) an erster Stelle genannt, wo von der Wiedergeburt unsrer Nationalliteratur die Rede ist. Mit hohem, sittlichen Ernst und feuriger Begeisterung hatte er die Dichtkunst zur Aufgabe seines Lebens und als Mittel erkoren, auf die Zeit und Nation einzuwirken. Im klaren Bewußtsein, daß die Kraft dazu ihm nur aus der Wahrheit, aus der innersten Uebereinstimmung von Wort und Gedanken kommen könnte, mochte

---

nover 1716. — Immanuel Kant, geb. zu Königsberg 1724, gest. daselbst 1804.

*) Fr. Gottl. Klopstock, geb. zu Quedlinburg 1724, gest. zu Ottensen 1803. Er, der erste der deutschen Dichter der Neuzeit, ist der einzige, dem die deutsche Nation bis jetzt das Zeichen des Dankes und der Anerkennung, das Ehrendenkmal, schuldig geblieben.

er sie nicht sondern vom Leben und Handeln; sie ward Offenbarung seiner Seele, sein Bekenntniß. Ihr Inhalt aber war ein dreifacher, und dies wurde bedeutungsvoll und maßgebend für die ganze nachfolgende Poesie- und Kunst-Bildung. Statt der hergebrachten, von den Franzosen entlehnten Kunstformen führte er die antiken Versmaße wieder ein und sah überhaupt in den Dichterwerken des classischen Alterthums Gesetz und Vorbild für die eignen. Nächstdem überzeugt, daß zum Herzen der Nation das vor allem erwärmend dringe, was aus ihrem Schooße geboren, gleichsam ihr eignes Fleisch und Blut sei, wählte er vaterländische Stoffe und zwar aus altgermanischer Zeit für seine Dichtkunst, und schrieb Bardengesänge und eine Hermannsschlacht. Doch auch damit hatte er die Höhe nach der er strebte noch nicht erreicht. Als die höchste und würdigste Aufgabe seiner Muse erkannte er die Religion und schrieb die Messiade. Und so wurden Alterthum, Vaterlandsliebe und Christenthum die Elemente seines Lebens und seiner Dichtkunst. Wir werden sehen, daß sie (wenn auch in verschiedenem Verhältniß) die gestaltenden Kräfte bleiben für die ganze Entwickelung der schönen Literatur und der Künste in Deutschland.

Bei weitem geringer, wenn schon immer sehr fühlbar, war die Wirkung von Wieland *) auf seine Zeitgenossen. Wohl war er eine durch und durch moderne Natur und seinen Dichtungen fehlte der sittliche Ernst und die ge-

---

*) Chr. M. Wieland, geb. 1733 in Biberach in Schwaben, gest. 1813 zu Weimar, wo ihm 1857 ein ehrnes Standbild errichtet worden, modelliert von H. Gasser, gegossen von F. v. Miller.

schmackvolle Form; aber auch er lenkte mit seiner Ueber- Einleit.
setzung des Lucian, dann vornehmlich mit den griechischen Erzählungen die Augen auf das Alterthum und verführte nur noch außerdem im Oberon u. A. zum „Ritt in's alte romantische Land", ohne inzwischen ein andres Ziel vor sich zu haben, als bei seinen Streifzügen durch Hellas: Heiterkeit der Phantasie und Sinnenlust, nicht ohne den Beigeschmack französischer Kunst- und Lebensansichten.

Dagegen steht Lessing *) da als der eigentliche Wiederhersteller des deutschen Geistes in unsrer Nationallitera-tur. Mit ihm — kann man sagen — athmet Deutschland, das ganze Deutschland, zuerst wieder frei auf aus voller Brust. Klopstock's Sprache war noch Vielen unzugänglich, seine christlich-poetische Phantasie bewegte sich außerhalb der Strömung der Zeit, wie sie denn sichtlich auch an Fremdes (Milton's Paradies) sich angeschlossen; — Wieland berührte fast überall nur die Oberfläche; — in Lessing tritt zuerst rein, frei und gesund germanischer Geist auf die Walstatt. Wohl hat auch er zuerst an den Werken des classischen Alterthumes seine Kräfte gestählt und sein Auge geschärft für das Würdige und Bedeutende; aber dann galt es ihm vor allem mit deutscher Art und Kunst das Fremdländische aus dem Feld zu schlagen, namentlich von der Bühne, dem Mittelpunkt ästhetischer Volksbildung, das eingenistete Franzosenthum zu verdrängen. Der Erfolg, den er, unterstützt von den Ereignissen und Stimmungen der Zeit, mit seinen Lustspielen erreichte, kann einer großen

*) Gotth. Ephraim Lessing, geb. 1729 zu Kamenz in Sachsen, gest. zu Wolfenbüttel 1781. Ein Ehrenstatue wurde ihm in Braunschweig errichtet 1853, modelliert von Rietschel.

Einleit. Erschütterung gleich gerechnet werden. Klopstock war zu weit zurückgegangen in's Dunkel der Vorzeit und Sage; Lessing griff aus der Wirklichkeit und Gegenwart Gestalten und Handlungen, Lust und Leiden für seine Darstellungen, und bewegte die Herzen des Volks durch Menschen, die es kannte, und mit einer Sprache, die es selbst sprach. Zur inneren Wahrheit, die schon Klopstock wiedergewonnen, fügte er die äußere, und gab der Natur ihre berechtigte Stelle in der Kunst wieder. — Mit nicht minderer Wärme wandte er sich der Religion zu. Wenn aber Klopstock im Christenthum die Quelle andachtvoller Begeisterung im Sinne des Psalmisten, oder auch die Grundlage für eine neue Mythologie erblickte: so erkannte Lessing darin den Hebel humaner Geistes- und Herzensbildung, und eiferte im Kampf mit dem Hauptpastor Göze gegen orthodoxe Verketzerung und Verdummung, und erhob im „Nathan" Adel der Gesinnung und allgemeine Menschenliebe zu Endzielen der Christuslehre.

War Lessing's Thätigkeit in den angegebenen Richtungen von ganz unberechenbarer Wirkung auf das Gesammtleben der Nation und somit auch auf alle dichterische und künstlerische Bestrebungen, so gewann er auf letztere noch besonderen Einfluß durch seine Verstandesschärfe, durch die Klarheit und Bestimmtheit seines Urtheils und seiner ästhetischen Ansichten überhaupt. Von seinen vielen Schriften archäologischen und kunstgeschichtlichen Inhalts hat indeß keine ein so großes Aufsehen erregt, und hat gleich einem Canon so tief eingegriffen in die künstlerischen und dichterischen Bestrebungen der Zeit, als sein „Laokoon." Indem es ihm bei diesem Buche darauf ankam, die Grenzen zwischen dichtender und bildender Kunst scharf zu bestimmen,

nach dem Grundsatz, daß der ersteren die Ausdehnung in der Zeit, der anderen die Ausdehnung im Raume ausschließend und beschränkend eigen sei, gelangt er u. A. zu dem Schluß, daß — wenn der Dichtkunst das Charakteristische, selbst das Häßliche gestattet sei — für die bildende Kunst nur die Schönheit als alleiniges Ziel und Beweggrund der Darstellung, und nur der nackte menschliche Körper als ihr entsprechender Gegenstand in's Auge gefaßt werden könne; ein Satz, welcher — wie wir sehen werden — von der letzteren mit Bereitwilligkeit angenommen wurde. Der Dichtkunst, der dramatischen wie jeder anderen, gestattet er den Wechsel von Ort und Zeit; für die bildende Kunst verlangt er Einheit von beiden und eifert gegen Tizian's „Geschichte vom verlorenen Sohn", wie gegen Mazzuoli's „Raub der Sabinerinnen" (denn hier ist in demselben Gemälde die Geschichte bis zur Versöhnung der Römer und Sabiner fortgeführt). Wohl mag Lessing damit manchen Geschmacklosigkeiten seiner Zeit, wie überhaupt talentarmer Künstler, den Weg vertreten haben; allein allgemein gefaßt würde ein solches Gesetz die herrlichen Schöpfungen Rafael's im Vatican, die Schule von Athen, die Disputa und vieles andere, die Hauptwerke der älteren Meister im Campo santo zu Pisa, und sonst in Toscana, Polygnot's trojanischen Krieg in der Lesche zu Delphi, nebst fast allen Sarkophagbildern des Alterthums verurtheilen. Der Dichtkunst gestattet er bei ihrer Fähigkeit, die Ereignisse mit allen Ursachen und Wirkungen zu schildern, jeden noch so unbekannten oder fremdartigen Stoff; der Malerei, die immer nur einen Moment, und auch den nur von Einer Seite zeigen kann, empfiehlt er möglichst bekannte Gegenstände, damit man — vertraut bereits mit dem, was die

Einleit. dargestellten Personen zu sagen haben — sie nicht nur sprechen sehe, sondern auch höre; eine Lehre, mit welcher er folgerichtig der bildenden Kunst auch jede Art von Allegorie verwehrt, die er der Poesie gestattet, ohne freilich zu bedenken, daß er dadurch zugleich mit so manchen Ausschreitungen und Albernheiten aus der Zeit des Kunstverfalls auch Rafael's „Facultäten" im Vatican und ein gutes Theil antiker Sculptur und Malerei verwirft, die keinen Anstand nehmen, die „Ueberredung" auf's Hochzeitbett der Helena zu setzen, oder den siegreichen Imperator von der „Roma" oder dem „Tiber" begrüßen zu lassen, von hundert anderen Dingen nicht zu reden.

Wir können hier, wo es uns nur um eine motivierte Andeutung der großen Bewegung zu thun ist, durch welche für Deutschland eine neue Periode seines geistigen Lebens herbeigeführt worden, weder auf die einzelnen Leistungen Derer, die sie hervorgebracht, noch etwa gar auf die namentliche Anführung Anderer eingehen, die neben, unter und nach ihnen an der Arbeit im literarischen Weinberg Theil genommen. Nur jener vier großen, über Alle emporragenden Männer der nächstfolgenden Zeit, Herder und Göthe, Schiller und Jean Paul, sei wegen ihrer theils unmittelbaren Beziehung zur Entwickelung der bildenden Kunst, besonders, und eines fünften, der unbedenklich den größten Einfluß auf sie ausgeübt, Winckelmann, ausführlicher gedacht.

Gewiß hat keine Literatur der Welt einen Schriftsteller aufzuweisen, der ein so weites Gebiet beherrscht wie Herder*)

---

*) Joh. Gottfr. Herder, geb. zu Morungen in Ostpreußen 1744, gest. zu Weimar 1803. In Weimar wurde ihm ein

dessen zahlreiche Werke sich über Religion und Theologie, über die schöne Literatur und Kunst aller Zeiten und Völker, über Geschichte und Philosophie in umfassendster Weise verbreiten, der selbst als Theolog, Dichter und Geschichtschreiber thätig war und als Lehrer, Prediger und Seelsorger wirkte. Zum Studium des classischen Alterthums, das er mit unermüdetem Fleiß bis zu den verborgensten Winkeln aufgeschlossen, fügte er die Kenntniß des Orientes, und wenn Klopstock Davidische Psalmen schrieb, so führte er die Welt in den „Geist der ebräischen Poesie" selbst ein und ließ sie in der „Sakontala" den der indischen vernehmen. Unabhängig von dogmatischen Ueberlieferungen betrachtete er „die ältesten Urkunden des Menschengeschlechts" und vertrat die Rechte der Vernunft in Dingen der Religion mit philosophischer und philologischer Klarheit, aber auch mit theologischer Gelehrsamkeit und Milde; das Reinmenschliche war ihm die Quelle des Guten und Schönen, und wie er „die Stimmen der Völker" sammelte als Ausdruck eines natürlichen und darum wahren, poetischen Gefühls, so arbeitete er in seinen „Briefen zur Beförderung der Humanität" auf eine, der moralischen Anlage und Bestimmung des Menschen gemäße Denk- und Handlungsweise hin. Aus derselben Weltanschauung gingen seine „Ideen zur Geschichte der Menschheit" hervor, nach denen wir die historischen Ereignisse als Momente in einem großen, organischen Entwickelungsproceß der Erdbewohner anzusehen haben, ein Buch, durch welches dem Studium der Geschichte neue Standpunkte

---

Ehrendenkmal errichtet 1850, nach dem Modell von L. Schaller in Erz gegossen von F. v. Miller.

Einleit. und neue Aussichten, ja der Weg überhaupt gezeigt worden, welchen die neuere Geschichtschreibung in Deutschland eingeschlagen. Vielfältig richtete er die Aufmerksamkeit auf die Werke der alten Kunst und ließ sich eben so gerne leiten von der Muse antiker Dichtkunst; aber mit größerem Glück folgte er im „Cid" dem auferstandenen Geiste der Romantik, dem nur zu bald das ganze Feld dichterischer und künstlerischer Bestrebungen geräumt wurde.

Neben Herder, und vorzüglich von diesem seiner höheren Laufbahn zugelenkt, steht Göthe.*) Auf einer weniger breiten Grundlage, aber mit ungleich größerer Kraft und Entschiedenheit wirkte Göthe auf das Gesammtleben der Nation, wie auf Kunst und Poesie. In ihm offenbarte sich in aller Stärke die Macht und das Recht des Genius, dem es gegeben war, zu der Fülle der inneren Wahrheit, zu der Wirklichkeit der Darstellung von Charakteren und Handlungen noch die Schönheit vollendeter Form zu fügen und damit das ewige Gesetz des Lebens und der Kunst unverrückbar aufzustellen; der aber auch zugleich in richtigem Instinkt mit der Wahl seiner ersten poetischen Stoffe der herrschenden Stimmung der Zeit, dem neubelebten Gefühl für Vaterland und Freiheit, und der Schwärmerei für phantastisch gesteigerte Liebe Rechnung trug. Die beispiellosen Erfolge seines „Götz", „Werther" und „Egmont" zeugen für die Richtigkeit seiner Wahl; sein „Faust"

*) J. Wolfgang v. Göthe, geb. zu Frankfurt a. M. 1749, gest. zu Weimar 1832. In Frankfurt wurde ihm ein Ehrendenkmal errichtet nach dem Modell von L. v. Schwanthaler, in Erz gegossen von Fr. v. Miller. In Weimar steht seine Statue mit der Schiller's zu einer Gruppe verbunden, modelliert von E. Rietschel, gegossen von Fr. v. Miller.

wurde, wie nie vorher ein Dichterwerk, Gemeingut der Einleit. Nation, die die gährende Bewegung der Zeit, das vergebliche, gefährliche und verderbliche Ringen nach transscendentalem Wissen, in lebenswahren, ergreifenden Bildern darin sich spiegeln sah. —

Frühe schon der bildenden Kunst mit Leidenschaft zugethan, bemühte er sich auf allen Wegen in ihr Verständniß und in ihre Geschichte einzudringen; er suchte den Umgang von Künstlern, um von ihnen zu lernen, oder auch um sie anzuregen und ihren Talenten eine höhere Richtung zu geben. Denn wenn auch sein Urtheil im Einzelnen nicht vollkommen sicher und frei von fremden Einflüssen war: im Allgemeinen bezeichnete er stets mit dem feinen Gefühl und der tiefen Einsicht des hochbegabten Genius den Werth und die Bedeutung der Kunst und die Wege zu ihren höchsten und schönsten Zielen. Zugleich bereicherte er die bildenden Künste durch seine Dichtungen mit neuem Stoff der Darstellung und regte durch die feste Zeichnung und Abrundung seiner Charaktere zu Nachbildung und Nacheiferung an. — Er war einer der Ersten, der — ergriffen von der Erhabenheit des Münsters in Straßburg — auf die Herrlichkeit altdeutscher Baukunst wieder aufmerksam machte; durch kunstgeschichtliche Abhandlungen über altitalienische Meister und deren Werke beförderte er deren Studium und lenkte durch sein „Kunst und Alterthum am Rhein und Main“ die Aufmerksamkeit auf die ältere deutsche Kunst. Er gründete einen Verein von Kunstfreunden in Weimar, von welchem Preisaufgaben an Künstler gestellt, Ausstellungen veranstaltet, Belohnungen ausgetheilt wurden. Durch die Lebensbeschreibung Benvenuto Cellini's, die Charakterschilderungen von Winckelmann, Hackert u. A.

Einleit. gewann er die öffentliche Theilnahme immer mehr für die schönen Künste, erweckte ihnen immer mehr Gönner und erhielt sich in stetem Wechselverkehr mit Künstlern; ein Umstand, der bei seiner hervorragenden Stellung und dem Ansehen seines Namens für Alle von größter Bedeutung war.

Schiller*) und Jean Paul**) haben keine unmittelbare Beziehung zu den bildenden Künsten, denen sie bei der etwas schwachen oder unbestimmten Zeichnung ihrer Charaktere auch nur wenig darstellbaren Stoff zugeführt. Aber sie haben nicht nur mächtiger, als ihre Vorgänger und Zeitgenossen auf das Gemüthsleben und die Phantasie des gesammten Volks gewirkt, sondern auch ganz besonders durch den heiligen Ernst und die bis zur Gluth gesteigerte Wärme der Empfindung in ihren Werken und ihre durch und durch ideale Kunstanschauung aufstrebenden Talenten die Lust der Begeisterung in's Herz gesenkt und das Bewußtsein geweckt und befestigt von einer weit über Schilderung und Abspiegelung der Wirklichkeit gehenden Bestimmung ihres Berufes. Dies, was sie vorzugsweise zu Dichtern der Jugend gemacht, hat seine belebende Kraft an den größten Künstlern der Neuzeit bis in ihr Alter dauernd erwiesen.

---

*) Friedr. v. Schiller, geb. zu Marbach in Schwaben 1759, gest. zu Weimar 1805. Ein Ehrendenkmal nach dem Modell von Thorwaldsen, gegossen von Fr. v. Miller, steht in Stuttgart; ein zweites, wo er mit Göthe vereinigt, nach dem Modell von E. Rietschel, gegossen von F. v. Miller, in Weimar.

**) Jean Paul Friedrich Richter, geb. zu Wunsiedel im Fichtelgebirge 1763, gest. zu Bayreuth 1825. Sein Ehrendenkmal daselbst, errichtet 1842 nach dem Modell von L. v. Schwanthaler, in Erz gegossen von F. v. Miller.

Zu diesen und vielen verwandten Geistern im Reiche der Dichtkunst tritt nun noch ein Mann auf einem der ausübenden Kunst viel näher gelegenen Felde, der erste, welcher der deutschen Literatur einen europäischen Namen geschafft, der Gründer der neuen Kunstgeschichte, Joh. Winckelmann.*) Einleit.

Es ist ein auffallender Zug in der Geschichte der neuen deutschen Kunst, daß jene literarischen Thätigkeiten, welche sonst der Kunstblüthe zu folgen pflegen, hier gleichzeitig mit, ja gewissermaßen vor ihr auftreten: Kritik in Lessing, und in Winckelmann die Geschichte. Allein er findet zum Theil wenigstens seine Erklärung in dem allgemeinen Charakter der Zeit. Wir haben bei fast allen hervorragenden Größen unter den Elementen des geistigen Gährungsprocesses in Deutschland neben Vaterlandsliebe und Religion das Studium des Alterthums in erster Linie gesehen. Es wird nicht schwer fallen, darin die Quellen für Kritik und Geschichte zu erkennen. In Winckelmann, bei welchem deutsche Vaterlandsliebe einen sehr mäßigen, das Christenthum gar keinen Spielraum einnahm, hatten sich Sinne, Gefühl und Geist ganz der classischen Kunst zugekehrt, durch deren Erkenntniß er einmal sich schadlos hielt für das versagte Glück, selbst Künstler zu sein; dann aber auch sich befähigen wollte, Künstlern und Kunstfreunden neue Wege zu hohen Zielen zu bahnen. Zwar verdankt er selbst manche erste Anregung zu seinem Lebensberuf dem Umgang mit Künstlern und Kunstkennern in

*) Joh. Joach. Winckelmann, geb. zu Stendal in Preußen 1717, gest. zu Triest 1768. Ein Ehrendenkmal wird ihm errichtet.

Einleit. Dresden (u. A. Oeser und Hagedorn, Lippert, Diterich, Heinecke, Oesterreich); ja Raphael Mengs wird in Rom für ihn eine Autorität und sein Urtheil sehr häufig ein Leitfaden für seine Forschungen; allein der Reichthum seiner Kenntnisse, die Schärfe seiner Beobachtung und der Umfang seiner Thätigkeit geben ihm eine so weitreichende, selbstständige Wirksamkeit, daß alle fremden Einflüsse unsichtbar darin untergehen.

Schon mit seiner ersten Schrift: „Ueber die Nachahmung der Alten", die noch in Deutschland 1755 geschrieben ist, stellt er sich unter die Vordermänner der Bewegung. Gleich Lessing eifert er darin gegen den alleinseligmachenden französischen Geschmack und gegen die von aller Welt vergötterte Kunst des Bernini, gegen seine Unnatur und Unschönheit, denen entgegen er mit reinem ästhetischen Gefühl und warmer Begeisterung an die Würde und Einfachheit des hellenischen Alterthums verweist; doch spürt man in dieser Schrift noch die sächsische Umgebung. Freier dagegen tritt er schon in der nächsten „Vom Geschmack der griechischen Künstler" für die Schönheit der Form auf. Mit der „Kunstgeschichte" aber, die er 1764 in Rom schrieb, und mit den „Monumenti inediti 1767", in denen er eine Menge neuer Quellen der Kunstkenntniß aufschloß, eroberte er sich den Einfluß und die ruhmvolle Stellung in der Kunst- und Künstlerwelt, die ihm durch sein Leben und bis heute geblieben, und die ihm auch weder durch die unter neuen Entdeckungen fortgeschrittene Kunstgeschichte und Kritik, noch durch die über seine Zeit hinaus gehende Kunstentwickelung je streitig gemacht werden wird. „Seit diesen Werken, sagt mit Recht Gervinus (Gesch. der poet. Nationalliteratur der Deutschen, IV., p. 424), schien erst

das Reich des Schönen für Deutschland geöffnet, und jeder Einleit. Künstler nicht nur, auch jeder Dichter und Alle, die eine Ahnung von den mächtigen Anregungen einer Kunstwelt und der Natur eines südlichen Himmels hatten, wanderten seit Winckelmann nach Italien."

Es ist hier nicht der Ort, die Leistungen Winckelmann's ausführlich zu besprechen; um aber einen Begriff von der Bedeutung zu bekommen, welche er für das Wiederaufleben der deutschen Kunst hatte, müssen wir uns seine literarische Thätigkeit wenigstens in allgemeinen Zügen vergegenwärtigen. — Mit der Kunst waren vor ihm auch die Kunst-Anschauung und Erkenntniß auf eine sehr tiefe Stufe herabgekommen: Werthloses wurde überschätzt, Griechisches von Römischem, Etrurisches von Aegyptischem, ja sogar Neues vom Alten selbst durch Kunstschriftsteller nicht mehr unterschieden und in den Auslegungen herrschte die größte Unsicherheit, Unkenntniß und Willkühr! *) Obschon nun auch Winckelmann bei aller Schärfe der Beobachtung und allem Fleiße der Untersuchung nicht vollkommen gegen Täuschungen und Irrthümer geschützt war, so stellte er doch zuerst ein verständiges, gutbegründetes System der Kunstbetrachtung auf, brachte Ordnung in die gleichsam chaotisch durcheinander geworfenen Werke und zwang durch seine Art ihrer Beschreibung die Beschauer zur Einsicht ihrer charakteristischen Eigenschaften, vor allem aber zum Eingehen auf ihre mannichfaltigen Schönheiten. Indem er so die Kunst zu ihrem Ursprung zu verfolgen, und die Ursachen ihrer Ver-

*) Beispiele die Menge führt Winckelmann in seiner Vorrede zur Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresdner Ausgabe I. p. 2 ff. an.

 schiedenheiten bei den Aegyptern, Griechen und Italienern, Phöniziern, Persern und Juden aufzufinden bemüht war, die Stylunterschiede in der Zeichnung des Nackten und der Gewandung möglichst anschaulich bestimmte, über Gestaltung und Attribute der Gottheiten und aller Ideale, sowie über das für ihre bildliche Darstellung verwendete Material gründliche Untersuchungen anstellte, die Perioden der griechischen Kunst, ihren Wachsthum und ihren Verfall, ihre Künstler und deren noch vorhandene Werke, sodann die Kunst unter den Römern und deren bekannte Denkmale der eingehendsten Besprechung unterwarf, führte er die *Kunstkennerschaft* auf ganz neue Wege. Mit seinen Betrachtungen aber über die Schönheit des menschlichen Körpers, die er in ihrer Verschiedenheit nach Alter und Geschlecht und Theil für Theil gleichsam anatomisch darlegte, mit seiner Erklärung der Proportionen, des Ausdrucks, der Grazie, der Bekleidung ꝛc. übte er den entschiedensten Einfluß auf die bildenden Künste seiner Zeit aus.

Wie groß nun auch in dieser Hinsicht die Verdienste Winckelmann's sind, so würde man sie doch überschätzen, wollte man ihn für völlig unabhängig halten von der Bildung der Zeit, und seiner Anschauungsweise eine ewige Bedeutung beilegen. Wie er als Forscher und Geschichtschreiber der herrschenden Unkenntniß entgegentrat, ohne sich damit für unfehlbar zu erklären, so hat er mit seinen ästhetischen Ansichten von der oberflächlichen und geschmacklosen Handhabung der Kunst auf eine ernstere Auffassung dieses Berufs hingewiesen, ohne selbst zur vollkommenen Freiheit des Urtheils durchgedrungen zu sein. Die Schönheit der Formen und Proportionen, die Richtigkeit der Zeichnung und das Wohlgefällige in der Anordnung waren

bei ihm von solchem Gewicht, daß er den innern Gehalt, Einleit.
die Motive der Darstellung, den Geist der Erfindung weniger in Betracht zog, und gegen das Große und Gewaltige in der Kunst unempfindlich, ja selbst ungerecht werden konnte. So allein war es möglich, daß er (um nur ein Paar Beispiele anzuführen) die schöne Gruppe einer ältern weiblichen Gestalt und eines Jünglings (in der Villa Ludovisi zu Rom) zuerst als „Phädra und Hippolytus" und später als „Elektra und Orestes" erklären konnte, ohne durch den himmelweiten, jedes „entweder oder" ausschließenden Unterschied der Personen und Beziehungen im mindesten afficiert zu werden; oder auch, daß er einen todten Christus von Guercino mit seinem „heldenmäßigen, bartlosen Gesicht" der „niedrigen und gemeinen Gestalt des Heilandes von Michel Angelo" (in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom) zur Beschämung! „gegenüber" oder die Leistungen von Raphael Mengs über diejenigen des großen Urbinaten stellen mochte. (Winck. W. Dresdner Ausg. I. p. 182.) Aussprüche, welche ein vielstimmiges Echo unter den Künstlern finden und in ebenso beschränkender Weise wirken mußten, als seine Lobpreisungen der Antike zur Befreiung von conventionellen Fesseln wesentlich beigetragen hatten.

Fassen wir nun die Ereignisse und Erscheinungen, welche zur Wiederbelebung der deutschen Kunst mitgewirkt haben, kurz zusammen, so waren es die großen Kriegs- und Staats-Begebenheiten des achtzehnten Jahrhunderts, welche Deutschland und ganz Europa erschütterten und die damit engverbundene Bewegung auf rein geistigem Gebiet, aus denen in Religion und Philosophie, in Poesie und der gesammten Literatur ein neues Leben aufging mit einem

Einleit. Reichthum von Talenten, und durchdrungen von der Idee des Alterthums, des Christenthums und der Vaterlandsliebe.

Diese unverkennbare Thatsache führt uns zu Bemerkungen zurück, welche bei der Besprechung des eintretenden Kunstverfalls im sechszehnten Jahrhundert (in der Einleitung des dritten Bändchens) gemacht wurden. Dem oft wiederholten Vorwurf, als habe das Studium und Nachbilden der Antike ihn herbeigeführt, begegnet die Neuzeit mit der Wiedererhebung der Kunst durch dasselbe; dem andern, daß der Protestantismus die Entgeistigung der Kunst verschuldet, tritt die Geschichte des vorigen Jahrhunderts entgegen, indem sie uns alle jene dem Aufschwung der Künste vorausgehenden heilsamen Bewegungen, die religiösen selbst nicht ausgenommen, auf dem Gebiet des Protestantismus zeigt, angeregt und ausgeführt allein durch Männer aus protestantischem Geiste geboren; denn auch Winckelmann wird, trotz seiner Conversion, von Keinem als Vertreter des Katholicismus angerufen werden; von den Künstlern, deren Namen voranstehen unter den Erneuerern, nicht zu sprechen.

Was dagegen als Charakterzug der neuen Zeit hervorgehoben worden, die Ausbildung der Idee des Staats, bei welcher alle Interessen der menschlichen Gesellschaft, die geistigen wie die materiellen, neben einander ihre Berechtigung und Berücksichtigung finden, das trat mit immer größrer Entschiedenheit heraus; und wenn früher die Kunst nur im Dienste der Kirche thätig gewesen, so waren ihr nun alle Stellen der allgemeinen Bildung aufgethan, die weltlichen wie die geistlichen.

Noch aber wäre auch damit nichts gewonnen worden, wäre sie nicht von der eingerissenen Verflachung und Ge-

Haltlosigkeit zu Ideen, von Berechnung und Unwahrheit zu Naivetät und Wärme, von schwächlichen Formen zu *einem* ernsten Styl, von bloßen Nachahmungen zu selbstständigen Schöpfungen übergegangen: und alle diese Wege hatte vor ihr und für sie die deutsche Wissenschaft und Literatur zurückgelegt. Und sie hat sie eingeschlagen! Aber — wie sie in ihrem Auftreten ohnehin an das Herkommen sich nicht gebunden — in umgekehrter Ordnung: zuerst Malerei, dann Bildnerei und zuletzt die Baukunst. Einleit.

Erster Zeitraum.

Erster Abschnitt.
Mengs und seine Zeitgenossen.

In der Geschichte der Einzelnen wie der Völker geht häufig ein scheinbarer Rückschritt einem entschiedenen Fortschritt voraus und oft wird eigenthümliches Wollen eher durch einen verwandten, als durch einen feindlichen Gegensatz in's Leben gerufen. So sahen wir (im ersten Bändchen) durch Carls d. Gr. Bemühungen um Einführung der antiken Kunstweisen in Deutschland einen nationalen Kunstsinn angeregt, dessen erste Aeußerungen weit hinter den von ihm verworfenen Mustern zurückblieben, dennoch aber der Anfang waren zu dem deutsch-romanischen Baustyl. Der um den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts gemachte Versuch, an seiner Statt die antiken Bauformen wieder anzuwenden, führte zur Annahme wo nicht zur Schöpfung des gothischen Styls. In ähnlicher Weise sehen wir in Italien die Nachfolger des Niccola Pisano auf durchaus andern Wegen als die er angebahnt die Wiederherstellung der Kunst und ihre Befreiung von den Fesseln des Byzantinismus verfolgen.

Diese Bemerkungen habe ich vorausgeschickt, zu erklären, 1. Beitr.
warum ich Raphael Mengs an den Anfang dieses Zeitabschnittes deutscher Kunst und nicht, wie Manche wollen, an das Ende des vorigen gestellt. Als der erste, der von der breitgetretenen Straße des Herkommens abwich, öffnete er auch Andern die Augen über das was geschah; aber mit den so geöffneten Augen, im Besitz eines freien Urtheils erkannten sie, daß auch der neu eingeschlagene Weg nicht zum Ziele führe, nicht der ihrige sei, und suchten und fanden den rechten.

Wie der Erbprinz eines regierenden Hauses schon im Schooß der Mutter seiner künftigen Bestimmung entgegen getragen wird, so fand Mengs, als er zuerst das Licht der Welt erblickte, seinen Beruf bereits vorgezeichnet. Sein Vater, Ismael Mengs, ein Miniatur-Maler aus Kopenhagen und Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen, hatte im Angesicht des allgemeinen Kunstverfalls beschlossen, in dem ersten Sohne, der ihm geboren würde, der Welt einen Künstler, ja einen Wiederhersteller des guten Geschmacks zu geben. Am 12. März 1728 auf einer Reise nach Böhmen ward ihm in dem Städtchen Aussig an der Elbe dieser Sohn geboren und erhielt von ihm, zum Zeichen seiner Bestimmung, die Namen Anton (nach Correggio) und Raphael, der nach seiner Ueberzeugung beiden größten Maler, die je gelebt. Von seinem sechsten Jahre an wurde der Knabe im Zeichnen, von seinem achten außerdem im Oel-Miniatur- und Email-Malen geübt, und zwar so unausgesetzt und mit so unerbittlicher Strenge und Härte, wie man sie wohl als Strafe, oder zur Erlernung mechanischer Geschicklichkeiten angewendet findet. Den so geschulten Knaben führte der Vater in seinem dreizehnten Jahre nach Rom; aber nicht in die Werkstatt eines der dortigen berühmten Maler, sondern zu — den Antiken. Hier mußte er,

Ismael Mengs.

A. Raph. Mengs.

1. Zeitr. um die Schönheit der Form sich einzuprägen, vom frühen Morgen bis zum späten Abend seine vorgeschriebenen Pensa zeichnen; danach ließ ihn der Vater eine Zeit lang nach den Fresken des Michel Angelo in der Sixtina, hierauf nach Rafael in den Stanzen, und zuletzt nach dem lebenden Modell zeichnen. Nach drei Jahren nach Dresden zurückgekehrt, erregte der junge Mengs durch seine Leistungen die Aufmerksamkeit des Hofs in so hohem Grade, daß er mit einem Jahrgeld ausgerüstet zu weitrer Ausbildung wieder nach Rom gehen konnte. Aus Liebe zu einer jungen Römerin, Margaretha Guazzi, die ihm bei einem Madonnenbild als Modell gedient, die ihm aber als Protestanten von den Aeltern des Mädchens verweigert wurde, trat er zur katholischen Kirche über und ging als kurfürstlicher Hofmaler nach Dresden zurück. In Folge des siebenjährigen Kriegs, der Sachsens Kräfte geschwächt, verlor er seine Stellung und nahm deshalb eine Einladung nach Rom an, in der dortigen Kirche S. Eusebio ein Deckenbild a fresco zu malen. Schon war sein Ruhm so groß, daß ihn der König von Neapel in seine Dienste berief. Hier blieb er indeß nur kurze Zeit und nahm nun seinen dauernden Aufenthalt in Rom, bis er 1761 von König Carl III. von Spanien mit einem Gehalt von 2000 Dublonen zu seinem Hofmaler ernannt wurde. Mit Ehren und Arbeiten überhäuft, ging Mengs nach einem neunjährigen Aufenthalt in Madrid zur Herstellung seiner sehr angegriffenen Gesundheit wieder auf einige Jahre nach Rom, führte daselbst u. a. einen sehr ehrenvollen Auftrag des Papstes Clemens XIV. aus und kehrte 1774 nach Madrid zurück. Inzwischen waren seine Kräfte erschöpft; der König entließ ihn mit einem Jahrgehalt von 3000 Duc. und einem gleichen für seine Töchter, und so sah er Rom 1777 wieder, aber nur um bald sein Grab

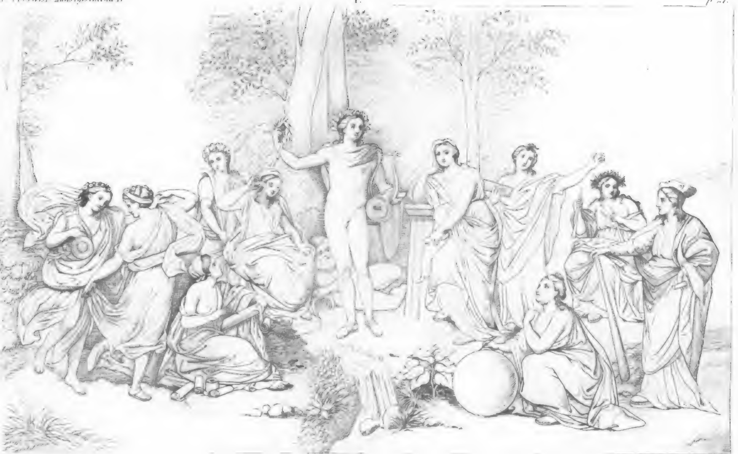
da zu finden. Er starb 1779 und liegt in der Kirche von S. 1. Zeitr.
Michele grande begraben. Aber der spanische Gesandte, Ritter Azara, ließ ihm neben Rafael's Grab im Pantheon einen Denkstein setzen und die Inschrift darauf:

Ant. Raphaeli Mengs
Pictori philosopho
Jos. Nic. de Azara amico suo P.
MDCCLXXIX
Vivit annos LI Menses III Dies XVII.

Zu dem Ansehen, in welchem Mengs bei den Höfen von Dresden, Rom, Neapel, Madrid und auch von Petersburg stand (denn Katharina von Rußland hatte ihn gleichfalls auf mannichfache Weise ausgezeichnet) gesellte sich die Achtung der Welt und seiner Berufsgenossen, besonders aber diejenige ausgezeichneter und hochgestellter Männer. Namentlich waren es Winckelmann und der Ritter Azara, welche seine Verdienste um die Kunst vor der Welt erhoben und so hoch schätzten, daß vor ihm selbst der große Urbinate zurückstehen mußte. Ungünstig natürlich mußten diejenigen seiner Zeit- und Kunstgenossen über ihn urtheilen, welche in dem herrschenden Geschmack befangen, in ihm einen Gegner erblickten, der ihnen den Weg vertrat oder neue Gesetze des Wohlgefallens vorschreiben zu wollen schien. Ruhiger und richtiger scheint die Folgezeit seine Bestrebungen und Leistungen beurtheilt zu haben, wie dies namentlich durch Göthe in „Winckelmann und sein Jahrhundert, 1805" geschehen. Eines aber tritt uns, wenn wir sein Leben, seine Werke und seine Beurtheilungen übersehen, unbestritten entgegen: deutsche Vaterlandsliebe bildet bei ihm so wenig als bei Winckelmann je einen Beweggrund seiner Entschließungen und Handlungen. Wohl nannte

1. Zeitr. er, eines Dänen Sohn, sich „Saxo"; aber weder an Sachsen noch gar an Deutschland überhaupt hat er eine Anhänglichkeit gezeigt, welche auch nur von fern als Nationalgefühl zu deuten gewesen wäre.

Gemälde. Die Orte, an denen man Mengs vornehmlich kennen lernen kann, sind Dresden, Rom und Madrid; doch finden sich auch in München, Berlin, Petersburg ꝛc. nicht unbedeutende Arbeiten von ihm. In dem Museum zu Dresden ist sein Selbstbildniß, ein vortreffliches Pastellgemälde und ein Pfeile spitzender Amor, Halbfigur, eine etwas versüßte Nachahmung des Rafaelischen Engelknaben aus der Sixtinischen Madonna, gleichfalls in Pastellfarben. In der katholischen Hofkirche aber daselbst ist die Himmelfahrt Christi, das 33 F. hohe und 16 F. breite Altargemälde, womit der Künstler bereits 1751 bei seiner Anstellung als kurfürstlich sächsischer Hofmaler beauftragt worden, das er aber erst viele Jahre später in Madrid vollendete. Unverkennbar hat er sich bei einigen Köpfen und im Gesammtfarbenton die Transfiguration Rafael's zum Muster genommen, und sich so vielfach an ältere Vorbilder gehalten, daß man immer auf bekannte Stellen zu treffen glaubt. — Unten im Erdendunkel stehen wie in vorschriftmäßiger Bewegung die Apostel, Maria die Hände über die Brust gefaltet, Magdalena kniet; die mittlere gleichsam in Blau getauchte Abtheilung wird von dem emporschwebenden, fast gänzlich unbedeckten Christus und zwei Engeln von angelernter Grazie eingenommen; in der obersten, von Licht durchdrungenen Abtheilung, wird Gott als Greis mit langem weißen Bart und in ein weißes Gewand gekleidet, die segnende Linke erhoben, von einer Engelschaar getragen. — In Rom sieht man von ihm in der Kirche S. Eusebio sein erstes Frescogemälde, die Verklärung des Heiligen, von Engeln



DER PARNASS.

umgeben, noch ganz in der Weise des Pietro da Cortona 1. Beitr. componiert, aber von frischer, lebendiger Färbung. — Berühmter und unbedenklich schöner, ja wohl das schönste seiner Werke in Fresco ist das Deckengemälde im Casino der Villa Albani, der Parnaß, davon wir hier einen leicht ausgeführten Umriß mittheilen. Auf freier Höhe vor einer Lorbeerbaumgruppe, unter welcher ein Flußgott liegt mit der Urne der kastalischen Quelle, steht bekränzt Apollo und hält mit der Rechten einen Kranz wie als Siegespreis, während die Linke die Lyra umfaßt. Rechts neben ihm sitzt Mnemosyne, die rechte Hand zum Ohr erhoben, den Blick in sich versenkt, als wolle sie sich auf etwas besinnen; hinter ihr steht Thalia, weiter nach vorn am Boden sitzt Klio mit Schriftrollen, schreibend; neben ihr tanzen Terpsichore und Erato. Auf das Trumm einer dorischen Säule gestützt, steht zur Linken Apolls Kalliope und hinter ihr in declamatorischer Stellung Polyhymnia, wie es scheint einen Gesang recitirend; weiter zurück sitzt Euterpe mit zwei Flöten beschäftigt; im Vorgrund kniet auf einer (Himmels-) Kugel Punkte bezeichnend Urania, und hinter ihr schließt Melpomene mit der Keule in der Rechten und der tragischen Maske auf dem Kopf die Gruppe. Die Gebrechen dieses Bildes, sein gänzlicher Mangel an innerem Zusammenhang, wo jede Figur für sich handelt oder eigentlich nur existirt, die Armuth und Schwäche der Motive, die sehr oberflächliche und äußerliche Charakteristik, die Monotonie und Glätte der Formen und die durchgehend berechnete Schönheit springen in die Augen; daneben aber hat es unbestreitbare Verdienste, welche dasselbe mit Recht an den Eingang der neuesten Kunstgeschichte stellen. Vor allem ist hervorzuheben, daß Mengs in diesem Bilde sich frei gemacht von der durch Giulio Romano und Correggio in die

1. Zeitr. Kunst eingeführten Manier, Deckenfiguren in Verkürzung zu zeichnen, wodurch alle Möglichkeit einer einfachen, ruhigen, wirksamen Anordnung und einer ausdrucksvollen und klaren Zeichnung abgeschnitten ist. Mengs hat sein Bild nicht für die Illusion eines Vorgangs an der Decke componiert, sondern als einen daran ausgespannten Teppich. Dadurch ist es ihm möglich geworden, in der Composition jene Einfachheit und Deutlichkeit wieder zu gewinnen, wodurch die alte Kunst so glücklich sich auszeichnet, und womit allein das Ganze wie die einzelnen Gestalten zur Geltung kommen können. Zu dem auf diesem Wege erlangten sehr günstigen, an classische Werke erinnernden Gesammteindruck kommt eine sehr blühende, klare Farbe, eine über das Ganze ausgebreitete lichte Heiterkeit und eine meisterhafte Behandlung. —

Im Vatican malte Mengs an einer Decke die vier Evangelisten, und sodann in der Camera de' papiri ebenfalls als Deckenbild „die Geschichte, welche über der entrüsteten Zeit die Denkwürdigkeiten niederschreibt"; ihr gegenüber sitzt Moses zwischen zwei Genien; und in den angrenzenden Lunetten spielen Kinder. Es ist eine unklare Allegorie, die weder durch Geschmack in der Anordnung, noch durch Schönheit der Form irgend einen Reiz erhält.

In Spanien findet man viele und große Arbeiten von Mengs: im königlichen Palast zu Madrid die Apotheose Trajan's und den Tempel des Ruhms, die Tages- und Jahreszeiten, den Hof der Götter rc.; in einem Theater „die Zeit, welche das Vergnügen entführt." Daselbst ist auch das berühmte „Noli me tangere" von ihm und die Geburt Christi, ein Gemälde, dem man es ansieht, daß er Correggio's Nacht nicht nur nachahmen, sondern durch etwas mehr Ordnung in

den Linien und durch etwas regelrechtere Physiognomien über- treffen gewollt. 1. Zeitr.

Petersburg besitzt fünf ziemlich große Gemälde von ihm: eine Predigt Johannis, eine Ausgießung des h. Geistes; das Urtheil des Paris; Perseus und Andromeda; Apoll unter den Musen (1761); die Verkündigung.

In Wien ist wohl der h. Petrus im Belvedere das bedeutendste Werk von ihm, und in München sein Selbstbildniß in der Pinakothek.

Literar. Werke.

Außer diesen und vielen anderen Werken der Malerei hinterließ Mengs auch eine Anzahl kunstliterarischer Arbeiten, die bei der Beurtheilung seines künstlerischen Charakters jedenfalls von Belang sind. Er hat über die Niobidengruppe, über die Gemälde der königlichen Gallerie in Madrid, über Leben und Werke des Correggio, ferner einen „praktischen Unterricht aus der Malerei" u. m. a. geschrieben. Die Summa seiner Ansichten über den richtigen Weg zur Kunstbildung hat er in der Schrift niedergelegt, welche unter dem Titel „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" 1765 von J. H. Füßli mit einer Widmung an Winckelmann herausgegeben wurde und später in italienischer Uebersetzung erschien. In dieser Schrift, in welcher er übrigens den Begriff der Schönheit mit dem der Vollkommenheit, und den passiven Geschmack mit dem activen, schöpferischen vermengt, stellt er die einzelnen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten der drei „größten Maler", Rafael, Correggio und Tizian zusammen nach Zeichnung, Licht- und Schattengebung, Colorit, Composition, Draperie, Harmonie, und daneben die Antiken mit dem „Geschmack der Schönheit und Vollkommenheit", und kommt zu dem Schluß, daß „der Maler, so den guten, das ist den besten Geschmack

1. Zeitr. finden will, aus diesen vieren den Geschmack kennen lernen soll: aus den Antiken den Geschmack der Schönheit; aus Rafael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks; aus Correggio den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie; aus Tizian den Geschmack der Wahrheit oder Farben.

Die Mangelhaftigkeit dieser bereits im siebenzehnten Jahrhundert von den Carracci's in Bologna dem Kunstverfall entgegengestellten Theorie des Eklekticismus leuchtet jetzt Jedermann ein; allein in einer Zeit, die kein Auge mehr hatte für den Reiz der Einfachheit in der Kunst, die sich nach dem Vorbild eines Pietro da Cortona und Bernini nur in starken Contrasten der Stellungen, Bewegungen, Linien und Massen gefiel und das Studium der Form gänzlich vernachlässigte, mußte die Lehre von Mengs als eine gewaltige Neuerung erscheinen und junge Talente zu Nachdenken und Nacheiferung aufmuntern.

Charakteristik. Als ausübender Künstler hat Mengs erreicht, was ohne Genie, bei unverkennbaren technischen Anlagen und anhaltendem Fleiß, mit Verstand und Einsicht nach den in seinen Schriften niedergelegten Ansichten über die Aufgaben seines Berufs zu erreichen möglich war. Nicht selten verirrte er sich schon bei der ersten Auffassung eines Gegenstandes, in der Meinung poetisch zu sein, über die Grenzen des guten Geschmacks in dunkle Allegorien, wie z. B. wo er die Geschichte schreibend darstellt über der erzürnten Zeit. Mit der Gabe der Erfindung nur dürftig ausgestattet, hatte er für das Bedeutsame der Anordnung keinen Sinn, wenn er auch der ihm möglichsten Einfachheit sich dabei befleißigte. Ebenso wenig war er befähigt, Handlungen oder Gestalten reich und rich-

tig motiviert darzustellen. Ohne eigenen schöpferischen Formensinn war er in der Zeichnung auf die Nachahmung theils der Natur, theils erlesener Kunstwerke angewiesen, und hier tritt das Verdienstliche wie das Mangelhafte seiner Bestrebungen am deutlichsten hervor. Da er in der Schönheit, und zwar in der idealen, über die Natur erhabenen Schönheit das höchste und einzige Ziel der Kunst und in der antiken Plastik die vollendete Schönheit sah, kam er dahin, deren Formen in seine Gestalten, ja selbst in seine Naturstudien überzutragen, derart, daß diese bloße Abstractionen der Antike wurden. Während er indessen so seine Schöpfungen vor Vermischung mit der gemeinen Wirklichkeit sicherte, entfernte er sie — in der obendrein unterschied- und urtheilslosen Werthschätzung aller, der späteren wie der früheren Werke antiker Kunst — zugleich so weit vom Leben, daß sie die Sinne nicht mehr mit dem Schein der Wahrheit treffen. Wenn er nun aber schon bei den Theilen des Körpers und deren festumschriebenen Formen seine Absicht nicht erreichte, wie viel weniger konnte er in der Gewandung etwas leisten, bei welcher weder die Natur, noch die antike Plastik, noch die großen Maler ausreichende Hülfe leisten, wenn nicht eigener Formensinn, Phantasie und Geschmack dem Künstler zu Gebote stehen!

1. Zeitr.

Dazu übersah Mengs unter den Bemühungen um die Schönheit einzelner Formen nicht nur leicht die Schönheit des (vornehmlich durch die Schönheit der Bewegung bedingten) Gesammteindruckes, sondern er gelangte auch nicht zur Beseelung der Form, zum geistigen, ja nur zum lebensvollen Ausdruck, so daß seine Gestalten mit aller Schönheit und Idealität kalt lassen; und indem er das Charakteristische als eine Beeinträchtigung der Schönheit vermied, mußte er in

1. Zeitr. eine Einförmigkeit gerathen, gegen deren Langweiligkeit keine Götterversammlung Schutz gewährt.

Was sein Colorit betrifft, so muß es auffallen, daß uns die von ihm anempfohlene Nachahmung Tizian's in seinen Werken nirgends grell entgegentritt, so daß er praktisch Zeugniß abgelegt hat für die Unverträglichkeit idealistischer Zeichnung und venetianischer Färbung. Er hatte klare, kräftige Farben, und wußte — wie man vornehmlich am Parnaß in der Villa Albani sieht — sie voll zu nehmen, harmonisch zu stimmen und gut zu verbinden.

In technischer Geschicklichkeit hat er eine hohe Vollkommenheit erreicht, und obwohl ausgezeichnet als Oel- und Frescomaler, so ist er doch ganz besonders bewundernswürdig in seinen Pastellgemälden, für die er durch eine eigenthümliche Behandlung nicht nur die ganze Kraft der Oelfarbe erreichte, sondern auch eine bis jetzt gegen alles Verblassen geschützte Dauer gewonnen hat.

Winckelmanns Urtheil. Das hier ausgesprochene Urtheil über Mengs dürfte gegenwärtig wohl mit dem allgemein angenommenen übereinstimmen. Das Lob seiner Zeitgenossen klingt freilich ganz anders; und da es auch zur Geschichte gehört, darf es hier nicht übergangen werden. Winckelmann (Gesch. der Kunst des Alterthums III. 6. §. 12) sagt von ihm: „Der Inbegriff aller Schönheiten in den Figuren der Alten findet sich in den Werken Anton Raphael Mengs, des größten Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. — Er ist als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen. Nachdem die deutsche Nation stolz sein konnte auf einen Mann, der zu unserer Väter Zeiten die Weisen er-

leuchtet und Samen von allgemeiner Wissenschaft unter allen Völkern ausgestreut (Leibnitz), so fehlte noch an dem Ruhme der Deutschen, einen Wiederhersteller der Kunst aus ihrem Mittel aufzuzeigen und den deutschen Raphael in Rom selbst, dem Sitz der Künste, dafür erkannt und bewundert zu sehen." 1. Zeitr.

Mengs hatte keine Schüler, aber gern war er mit seinem Rath Allen zu Diensten, die sich an ihn wandten. Unter diesen war indeß Keiner, der mit seinen Leistungen in die Entwickelung der Kunst eingegriffen. Knoller, Guiebal und Unterberger, die hier vor Anderen zu nennen wären, sind unter dem Ernst des Studierens, den sie von ihm angenommen, handfertige, geschickte Leute geworden; mehr nicht. Von Knoller war bereits im dritten Bändchen die Rede. Guiebal arbeitete im Würtembergischen, ist aber seiner Geburt nach Franzos. Schüler.

Christian Unterberger, geb. zu Cavalese im südlichen Tyrol 1732, gest. zu Rom 1798, zeichnete sich durch blühende Farbe und große Gewandtheit aus, weßhalb er auch von Mengs bei den vaticanischen Arbeiten als Gehülfe angenommen wurde, auch selbstständig zu großem Ruhm und vieler Beschäftigung gelangte. In vielen Kirchen von Italien und Tyrol finden sich Decken- und Altarbilder von ihm; in der Villa Borghese zu Rom malte er verschiedene mythologische Gegenstände an die Plafonds. Ein eigenthümlicher Geist spricht um so weniger aus ihm, als er von Anfang an zur Manier des Pietro da Cortona neigte und nicht einmal in der Nachahmung großer Muster an den Ernst von Mengs streifte. Christ. Unterberger.

Dagegen machte dessen Lehre und Beispiel eine überraschende Wirkung auf einen anderen Künstler, der sich mit

1. Zeitr. Liebe und Bewunderung an ihn angeschlossen, und dem auch ein entschiedenes Talent nicht abgesprochen werden kann.

Joh. Heinrich Füßli. **Joh. Heinrich Füßli**, geb. zu Zürich 1742, gest. zu London 1825, anfangs Theolog, später in Berlin allmählich zur Kunst übergegangen, kam — nach einem längeren Aufenthalt in England und Frankreich — nach Rom, wo er mit Winckelmann und Mengs bekannt wurde. Er gab 1765 des Letzteren v. e. Schrift „über die Schönheit ꝛc." heraus und widmete sie Winckelmann. Die große Verehrung, welche er in der Vorrede dem Verfasser (Mengs) bezeigt, könnte zu der Annahme berechtigen, daß er als Künstler den dort vorgezeichneten Weg eingeschlagen habe. Dem ist nicht so. Weder Rafael, noch Tizian oder Correggio übten einen Einfluß auf Füßli; im Besitz und Bewußtsein einer starken Eigenthümlichkeit, die sich im Abenteuerlichen, Uebermächtigen und Gewaltsamen wohlgefiel, fühlte er sich mehr von Michel-Angelo, als einem anderen Meister angezogen, und studierte mit Eifer ausschließlich dessen Werke. Aber nicht vertraut genug mit der Natur, von den Göttinnen der Anmuth nicht geleitet und unsicher über die Grenzscheide zwischen Poesie und Unwahrheit, führte ihn seine Begeisterung in gänzlicher Verkennung seines großen Vorbildes zu Uebertreibungen aller Art in Stellungen und Bewegungen, so gut wie in Formen, so daß er in's Phantastische, Barocke und Theatralische verfiel, wofür er noch außerdem gern Grausen erregende Gegenstände, Hexen, Gespenster ꝛc., und eine düstere Beleuchtung wählte. Auf dem Züricher Rathhaus ist ein Oelgemälde von ihm: „Die Gründung der Schweizer Freiheit." In England, wo die meisten Arbeiten von ihm getroffen werden, malte er „das Gespenst des Dion, den Zug der Schatten im Elysium, ein vom Alp gedrücktes schlafendes Mädchen, Theseus und Ariadne

beim Eingang in's Labyrinth, die im Wahnsinn wandelnde Lady Makbeth, Ugolino im Hungerthurm" und viele ähnliche Gegenstände. *) Auch hat er Vorlesungen über die Malerei in englischer Sprache herausgegeben. (Lectures of painting delivered at the Royal Academy, with additional observations and notes. 4.) Zeitr.

In dieser Zeit der Morgendämmerung der deutschen Kunst und in der Nähe von Winckelmann und Mengs begegnen wir einer überraschend lieblichen Erscheinung, der reichbegabten und früh entwickelten Künstlerin Angelica Kaufmann, verehelichten Zucchi. Eines Malers Tochter, geboren zu Chur in Graubündten 1741, bildete sie ihr Talent, das schon in ihrem 10. Jahre allgemeine Bewunderung erregte, zuerst in Schwarzenberg im Bregenzerwald, der Heimath ihrer Aeltern, alsdann in Como und Mailand und seit 1763 in Rom aus. 1766 ging sie nach London, wo sie sich von Seite des Hofs und der Großen vieler Ehren zu erfreuen, aber auch das Unglück hatte, von einem Betrüger, der sich für einen Grafen Horn ausgab, während er nur dessen bereits verheiratheter Kammerdiener war, zu einer heimlichen Ehe verleitet zu werden, die nach entdeckter Büberei sogleich für ungültig erklärt wurde. 1781 heirathete sie den damals in London lebenden venetianischen Maler Zucchi, mit welchem sie abwechselnd in Rom und Neapel lebte. Sie erfreute sich eines großen Ruhmes, vieler bedeutender Bestellungen und der Freundschaft ausgezeichneter Männer und Frauen, von denen ich nur Göthe und Friederike Brunn nennen will. Sie starb in Rom 1807, und ihre Büste wurde im Pantheon Angelica Kaufmann.

*) Gestochen sind nach Füßli: Oedipus, K. Lear, W. Tell, die drei Hexen aus Makbeth.

1. Zeitr. aufgestellt. Ihre Compositionen sind schwach und arm an Phantasie. Sanftheit ist der vorherrschende Charakterzug ihrer künstlerischen Natur; sie ist weich bis zur Sentimentalität und anmuthig bis zur Süßigkeit; sie folgt dem von Mengs angeregten Idealisieren der Formen, ohne jedoch seine Strenge und Bestimmtheit der Zeichnung sich anzueignen, deren Mangel sie durch Wärme des Gefühls und durch ein duftiges Verblasen der Farben zu ersetzen sucht. Sehr vielmal hat sie ihr eigenes Bildniß gemalt. In der Pinakothek von München ist außer demselben Christus und die Samariterin am Brunnen von ihr; im Dresdener Museum ist die von Theseus verlassene Ariadne, ein weinender Amor zu ihren Füßen; im Belvedere zu Wien: Arminius nach dem Sieg im Teutoburger Walde heimkehrend, von Thusnelden mit einem Eichenkranz begrüßt, während Jungfrauen ihm Blumen streuen und ein greiser Sänger den Bardit anstimmt; ferner die Trauer um Pallas, den Sohn Evanders, den Turnus im Kampfe getödtet. Der Gefallene liegt in einem mit Blumen durchflochtenen Korbe und wird unter dem Wehklagen der Frauen von Aeneas mit einem goldgestickten Purpur bedeckt. — In Burleighhouse, dem Sitz des Lords Exeter in Northamtonshire in England, werden funfzehn Gemälde von Angelica aufbewahrt, darunter „Fama, welche Shakespeare's Grab schmückt", und drei Bilder aus der Geschichte von Abälard und Heloise. — In der katholischen Kirche zu Chur ist eine Madonna in der Glorie von ihr und eine andere in Schwarzenberg, dem Heimathort ihrer Aeltern, im Bregenzer Walde.

Friedr. Heinrich Füger. Gleichfalls in der von Mengs eröffneten Bahn bewegte sich Friedr. Heinrich Füger aus Heilbronn, geb. 1751, gest. zu Wien 1818. Er suchte das Ideal in möglichster

Entkörperung der Natur, ohne zu besonderer Begeistigung zu gelangen; durch Lichtergießungen eigener Art entrückte er seine Darstellungen der Wirklichkeit und ordnete sie nach conventionellen Vorschriften; bei dürftiger Phantasie und geringem Formensinn legte er den größten Werth auf einen anziehenden Vortrag, auf Fertigkeit und Gewandtheit. Dennoch spricht sich in der Wahl der Gegenstände ein bestimmtes, vom Wehen des Zeitgeistes berührtes Gefühl aus, und in der Technik des Malers hat er große Vollkommenheit erreicht. Klopstocks Messiade hat ihn zu vielen Zeichnungen und Gemälden gereizt, die später in Kupferstich von John, Leypold und Reindel herausgegeben worden, und die er selbst als seine besten Sachen hochhielt. Am liebsten wählte er große Begebenheiten aus der römischen Geschichte und Erzählungen der griechischen Mythe für seine Darstellungen: „Den Tod Cäsars, des Camillus Rückkehr aus dem Exil, Coriolan, Brutus als Richter seiner Söhne, den Tod des Germanicus ɾc.," des Prometheus Befreiung durch Herkules, den Tod der Alceste, Homer und das Griechenvolk, Orpheus im Orkus ɾc., davon die mehrsten in Wien zu finden sind. Auch sind fast alle durch den Stich vervielfältigt. 1. Zeitr.

Auch Anton Maron aus Wien, geb. 1773, gest. zu Rom 1808, schloß sich eng an Mengs an, beschränkte sich aber vornehmlich auf Bildnißmalerei. Doch machte er gemeinschaftlich mit Mengs Zeichnungen nach den antiken Wandgemälden der Villa Negroni und gab sie (11 Blätter) im Kupferstich heraus. — Eine sehr ähnliche Stellung nimmt Wilhelm Böttner aus Cassel ein, geb. 1752, gest. 1805. Sein Hauptfach war das Bildniß; doch hatte er auch mit Erfolg antike Malereien copiert oder nachgeahmt; wie denn sein Jupiter und Ganymed im Wesentlichen mit jenem Ge- Anton Maron. Wilhelm Böttner.

1. Zeitr. mälde übereinstimmt, welches Winckelmann als ein altrömisches in sein Werk aufgenommen, das aber Mengs zum Urheber haben soll.

Joseph Bergler. Joseph Bergler aus Salzburg, geb. 1753, gest. zu Prag als dasiger Akademie-Director 1829, lebte von 1781 —1786 in Rom, wo er sich vornehmlich an Maron anschloß. Er ist der handfertigste und fruchtbarste Künstler dieser Periode; seine Werke sind kaum zu zählen; doch scheint es, daß sein Ruhm ihn nicht lange überlebt hat. — Das Franz Caucig. Gleiche dürfte von Franz Caucig aus Görz (geb. 1742, gest. 1828 in Wien) gelten. Griechische Mythologie und Geschichte zogen ihn vornehmlich an; doch haben auch viele Kirchen in Böhmen und Oesterreich Altargemälde durch ihn J. August Nahl. erhalten. — Joh. August Nahl aus Clanne bei Bern, geb. 1752, gest. zu Cassel 1825, der sich in früheren Leistungen Albani's leichte und charakterlose Darstellungen aus der Mythologie zum Vorbild genommen, dabei der Landschaftmalerei sich befleißiget, verdankt seinen, freilich nur vorübergehenden Ruhm der Gesellschaft der Weimarschen Kunstfreunde, welche ihm für die Lösung der Aufgaben von 1800 und 1801 „Hektors Abschied von Andromache" und „Achilles am Hofe des Lykomedes" den ersten Preis zuerkannten.

Zu den Künstlern, welche sich gleichzeitig in dieser Rich- Philipp Friedrich v. Hetsch. tung einen Namen gemacht, gehören noch Philipp Friedrich v. Hetsch aus Stuttgart, geb. 1758, gest. daselbst 1840. Jos. Schöpf. Jos. Schöpf aus Telfs im Oberinnthal, geb. 1745, gest. zu Innsbruck 1822, von welchem viele Kirchen in Tyrol und auch manche bayrische mit Gemälden in Oel und in Fresco versorgt worden; u. m. A.

Noch haben auch Ph. Jac. Becker aus Carlsruhe, Friedr. Bury aus Hanau, Joh. Georg Schütz aus

Frankfurt, Friedr. Georg Weitsch aus Braunschweig u. A. zu ihrer Zeit Namen und Anstellungen durch ihre Kunst gewonnen: ein dauernderes, wenn auch nicht gerade ruhmvolleres Gedächtniß hat sich der Künstler erworben, der für sich und für sie Alle die Waffen ergriff, als die Verkünder und Schöpfer einer neuen Epoche auf dem Schauplatz künstlerischer Thätigkeit erschienen: Friedrich Müller aus Creuznach, bekannt unter dem Namen „Maler Müller" oder auch „Teufels-Müller", geb. 1750, gest. zu Rom 1825. Von seinen künstlerischen Leistungen hat keine (soviel bekannt) eine öffentliche Stelle gefunden. In Rom erzählt man noch immer von einem Gemälde, Ulysses, wie er den Schatten des Ajax aus der Unterwelt beschwört, daran er viele Jahre gearbeitet und stellenweis so viel Farbe aufgetragen, daß ein völliges Relief entstehen mußte. Noch absonderlicher war ein Bild der Hölle von ihm (das ihm seinen Spitznamen zugezogen), in welcher unzählige Teufel und Teufeleien im wildesten Durcheinander dargestellt waren. Beide Bilder sollen noch in irgend einem verlassenen Studium in Rom stehen. Als das vorzüglichste seiner Bilder ward ein Jason genannt. Müller war auch zugleich Dichter. Er hat eine „Genofeva", einen „Faust", ferner „Adams erstes Erwachen", eine „Niobe" u. a. m. geschrieben, welche in Heidelberg bei Mohr 1811 in 3 Bänden erschienen. Wohl ist ein eigenthümliches Wollen und auch geistige Begabung unverkennbar; aber Mangel an Formensinn und Geschmack machen diese Dinge so ungenießbar wie seine Malereien.

1. Zeitr.

Friedrich Müller.

So verschieden nun auch die Bestrebungen und Richtungen der Nachahmer und Nachfolger von Mengs waren, so war doch auch Allen wieder etwas gemeinsam. Aber obschon gerade dies Gemeinsame das Charakteristische war, so fehlte

1. Zeitr. es doch an einer Persönlichkeit, in welcher Alle den Vereinigungspunkt gefunden hätten. Da trat der Franzos **David** auf und gab der allgemeinen Denkweise den entschiedenen Ausdruck. Unterstützt durch ein großes Talent, vornehmlich aber durch sein Ansehen als Maler der französischen Revolution, ward er Gesetzgeber für die ganze europäische Kunstbildung. Zuerst galt es im Zeichnen nach der Antike (ohne Unterschied) sich Formen anzueignen, die man alsdann beim Naturstudium, d. h. bei dem Nachbilden des akademischen Modells, anwandte. Für die Darstellung suchte man sich Motive in anerkannten Kunstwerken, oder nahm, um recht lebendig, poetisch und ausdrucksvoll zu werden, seine Vorbilder vom Theater. Erfindung, Geschmack und Formensinn kamen nicht in Betracht, und wie Mengs seine Schüler in der Malerei an die Nachahmung der Antike gewiesen, so waren nun Modell und Gliedermann die unausweichlichen, aber auch unersetzlichen Hülfsmittel geworden. Man suchte das Heil in der genauen Nachbildung einzelner Stellen nach der Natur; von Erfindung hatte man keinen Begriff, und mit Hülfe eines Apparates von Wachs-, Glieder- und Thonpuppen, Woll- und Seidenzeugen, Beleuchtungskasten u. dergl. suchte man sich die Sache leicht oder überhaupt möglich zu machen. So wenig auch das künstliche Pathos und eine süßliche Sentimentalität die Dürftigkeit der Phantasie und den Mangel an Empfindung zu verdecken vermochten, so langweilig im Grunde Darstellungen werden mußten, an denen nur dem Vortrag, der Geschicklichkeit des Malers, ein Werth beigelegt wurde, so schien es doch, als gehe die Kunst mit dem großen Anhange, den sie hatte, auf diesem Wege Hand in Hand mit dem gestaltenden Geiste der Zeit. Dem war aber nicht so: das Bedürfniß einer neuen und eigenthümlichen, innerlich

David.

wahren, lebendigen und geistig hohen Kunst war vorhanden 1. Zeitr.
und traf glücklicher Weise zusammen mit dem Bewußtsein von Kräften, die der Aufgabe gewachsen waren.

Ehe wir uns indeß diesem Ereigniß zuwenden, wollen wir noch bei ein Paar Erscheinungen kurz verweilen, die an unserm Wege stehen. Inmitten der herrschenden Ueberschwänglichkeit und verflüchtigenden Idealisierung auf dem Gebiet der Historienmalerei, steht ein Künstler, der das wirklich ihn umgebende Leben erfaßt und bis in seine kleinsten und feinsten Körper- und Seelenzüge schildert: Daniel Nicolaus Chodowiecky aus Danzig, geb. 1726, gest. zu Berlin 1801. Durch ihn haben wir ein klares und treues Bild der Gestalten und Physiognomien seiner Zeit, ihrer Trachten, Bewegungen, Gewohnheiten und Sitten, und zwar von allen Ständen der Gesellschaft. Er besaß eine Kraft der Individualisierung gleich den alten Holländern und war unübertrefflich im Ausdruck der Mienen, wobei er indeß am glücklichsten war, wenn leiser Spott und Ironie die Hand ihm führten, oder auch wenn es galt, deutsche Gemüthlichkeit zu schildern. Aber es war ihm seine Grenze gezogen. Sobald er die Wirklichkeit, die Gegenwart verließ, verließ ihn auch die künstlerische Anschauungskraft, er wurde unbedeutend und bei idealen Gegenständen geist- und geschmacklos. Er beschränkte sich großentheils auf Darstellungen in sehr kleinem Format, die er in der Regel selbst radierte und wovon — bei seinem staunenswürdigen Fleiß und Geschick — eine fast zahllose Menge existiert. Zu den vorzüglichsten gehören die Blätter zum Berliner Kalender, Anekdoten aus dem Leben Friedrichs II., Modethorheiten, Heirathsanträge, die Kupfer zu J. Stilling's Jugendjahren, zu Hippel's Lebensläufen, zu Sophiens Reisen, die Scenen des häuslichen Lebens in Lang's Taschenbuch, u.

Daniel Nicolaus Chodowiecky.

1. Zeitr. a. m. Auch die französische Revolution hat er großentheils trefflich geschildert, dagegen erscheint er sehr schwach in den allegorischen Figuren zur Offenbarung, in den Bildern aus dem Leben des Erlösers, zu Hermes Predigten, zu dem Messias von Lavater u. dergl. m.

Philipp Hackert. Ein andrer, gleichfalls ganz auf das Reale gerichteter Künstler war Philipp Hackert aus Prenzlau, geb. 1737, gest. zu Florenz 1807. Nach einem längern Aufenthalt in Norddeutschland und Frankreich begab er sich nach Rom, später nach Neapel, wo ihm die Stelle eines Hofmalers wurde. Treue, Fleiß und Geschicklichkeit sind die Haupteigenschaften dieses Künstlers; er zeichnete besser, als er colorierte, vornehmlich Bäume, wie denn die Bezeichnung „Baumschlag" auf ihn und seine Charakterisierung des Laubes zurückzugehen scheint. Er beschränkte sich auf An- und Aussichten, ohne sich um Schönheit und Harmonie der Linien, um Stimmung oder charakteristische Auffassung viel zu kümmern; da er aber vornehmlich die Umgegend von Rom und die Umgebungen Neapels zu Gegenständen für seine Bilder wählte, und da hier die Natur selbst dem Künstler alle Mühe der schönen und dichterischen Composition erspart hat, so konnte es dem Maler, der sich mit ehrlicher Wahrhaftigkeit an sie hielt, nicht an Anerkennung, an weitreichendem Ruhme fehlen; wie ihm denn auch nach seinem Tode das Glück zu Theil geworden, an Göthe einen wohlwollenden Freund und hochschätzenden Biographen zu finden.*)

*) Göthe's Werke, Ausg. l. H. Bd. 37.

Zweiter Abschnitt.
Carstens. J. Koch. Schick. Wächter.

Aus dem Bisherigen war zu sehen, daß eine neue Bewegung in den Kunstkreisen eingetreten war, daß man die ausgetretene Bahn verlassend neue Wege gesucht. Durch Mengs einer- und David anderseits waren die neuen Wege eröffnet und damit die Frage aufgeworfen worden, ob sie die rechten seien? War noch ein Funke selbstständigen, schöpferischen Kunstgeistes vorhanden, so mußte er jetzt angefacht werden; der Genius der deutschen Kunst mußte mit Nein! antworten. Und er hat so geantwortet, und zwar auf dem Gebiet der Bildnerei so gut wie auf dem der Malerei. Aus dem hohen Norden, aus der Tiefe des germanischen Geistes geboren, kamen zwei Künstler, die eine thatsächliche Antwort gaben, der Maler Carstens aus Schleswig und der Bildhauer Thorwaldsen aus Island. Daß die Kunst eine Sprache sei, in der man von allem Großen und Schönen in der Geschichte, in der man von göttlichen Dingen, ja zu Gott selbst reden könne; daß man deßhalb Gedanken, Empfindungen, Anschauungen in sich haben, und sodann sich einer Ausdrucksweise bedienen müsse, die ihnen gemäß wäre, die sich zu ihnen genau verhalte, wie das Wort, dessen Stärke ja in der Wahrheit liegt; daß alles, was zum Geiste reden sollte, auch aus dem Geiste geboren, nicht von außen zusammgetragen sein müßte, — dieses Bewußtsein war die Quelle der neuen Bestrebungen, die nothwendig um so entschiedener sich aussprachen, als es nicht eine unvollkommene, noch nicht ganz gebildete, unbeholfene und unscheinbare, sondern eine überbildete, glänzende, sehr ge-

1. Zeitr. schickte, aber durchaus unwahre oder herzlose Productionsweise zu verdrängen galt. So kam es, daß ein scheinbar nur äußerlicher Unterschied, ein ästhetischer Principienstreit ein Kampf der Gesinnung ward, der wie jeder ähnliche, seine Märtyrer forderte, und der von allen, die aus Beruf in ihn eingetreten, bis auf diese Stunde mit demselben Feuer wie von Anfang an gegen jede Wiederkehr der alten Leerheit und Lüge fortgeführt wird.

Ein solcher Märtyrer war Carstens; sein Leben ist in der That eine Reihe von Drangsalen, in welche kaum ein andrer Schein des Glücks gefallen, als das klare Bewußtsein seines Künstlerberufes.

Asmus Jacob Carstens. Asmus Jacob Carstens*), Sohn eines Müllers zu St. Jürgen, einem Dorfe bei Schleswig, erhielt seine ersten Kunsteindrücke durch die Gemälde von Jurian Ovens**) in der Domkirche dieser Stadt. Den Plan, dem nach er seinen Wünschen gemäß zu einem Maler in die Lehre kommen sollte, vereitelte seiner Mutter Tod; die Vormünder verurtheilten ihn zum Weinhandel. Da geschah es nach fünf Jahren zufällig, daß ihm auf einer Geschäftsreise in Lübeck ein Buch in die Hand kam, in welchem von den Werken Rafaels und Michel Angelo's Bericht gegeben war. Zum ersten Male waren diese Namen vor sein Auge gekommen und sie entschieden über sein Leben. Er gab den Handel auf, ging nach Kopenhagen und widmete sich (bereits 22 Jahre alt) der Kunst. Einen un-

---

*) Ausführliche Mittheilungen in dem Buche: Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts von Carl Ludwig Fernow. Leipzig, 1806.

**) Jurian Ovens aus Amsterdam (oder Tönningen), geb. 1600, gest. in Friedrichstadt 1678.

vergleichbaren Eindruck machten hier die Abgüsse der Antiken 1. Beitr.
auf ihn; sie wurden sein täglicher Umgang; aber in die gewöhnliche Methode sie zu studieren konnte er sich nicht finden. Statt, wie Andere, sie abzuzeichnen, oder wohl gar sich nach ihnen im Zeichnen zu üben, suchte er durch fortgesetzte aufmerksame Betrachtung ihre Formen, Verhältnisse und Bewegungen so sich einzuprägen, daß er sie daheim in beliebiger Ansicht aus dem Gedächtniß zeichnen konnte. Griechische und römische Classiker gaben seiner Phantasie die ersten Bilder, um deren Darstellung es ihm zu thun war; Rafaels „Loggien" und das „Malerbuch von Lairesse" machten ihn mit den Gesetzen der Composition bekannt. Da die von der Akademie vorgezeichneten Studienwege in ganz entgegengesetzter Richtung lagen, war an ein Verhältniß zwischen ihr und ihm nicht wohl zu denken, und so konnte es zu nichts führen, daß er durch den Kammerherrn v. Warnstädt, einen ausgezeichneten Kunst- und Künstlerfreund, dem Erbprinzen Friedrich, Präsidenten der Akademie, angelegentlich empfohlen war, es kam sehr rasch zu einem Zerwürfniß. Empört über eine, nach seiner und vieler andern Akademiker Ansicht, nur aus Parteilichkeit ertheilte Prämie an einen Unwürdigen mit Hintansetzung eines Würdigern, wies er die ihm vom Prof. Abildgaard zuerkannte und vom Prinzen dargebotene silberne Medaille zurück, was natürlich seine Entfernung von der Akademie zur Folge hatte. So war auch äußerlich ein Bruch zwischen der neuen Kunst und der Akademie, der Repräsentantin der alten, eingetreten, ein Fall, der sich später auf den Akademien zu Düsseldorf, Wien und München in sehr ähnlicher Weise wiederholte.

Sieben Jahre hatte Carstens in Kopenhagen auf mühselige Weise sich erhalten und Reisegeld zu einer Wanderung

1. Zeitr. nach Italien erübrigt. Im Frühjahr 1783 ging er zum ersten Male über die Alpen, wurde aber schon in Mantua durch die Werke Giulio Romano's so gefesselt, daß er vier Wochen lang täglich nach dem Palazzo del T ging, um seinem Gedächtniß die geistreichen Erfindungen von Rafaels großem Schüler bis zur Verwandlung in Fleisch und Blut einzuprägen. Darüber war sein Erspartes so weit aufgezehrt, daß er umkehren mußte, und mit genauer Noth Deutschland wieder erreichte.

Er ging nach Lübeck und verlebte da fünf Jahre in künstlerischem Schaffen, aber auch in bitterster Armuth und ohne alle Aussicht in die Zukunft. Da verschaffte ihm die Menschenfreundlichkeit des Rathsherrn M. Rodde, der die außerordentlichen Eigenschaften des Künstlers erkannte, die Mittel nach Berlin zu gehen. Hier bald wieder der größten Dürftigkeit Preis gegeben, entschloß er sich zu „Moriz Götterlehre" und „Ramler's Mythologie" Zeichnungen zu machen. Zugleich aber fertigte er eine große Zeichnung vom „Sturz der Engel" und brachte sie 1790 auf die Ausstellung. Dieser Zeichnung und der Verwendung des Prof. Moriz verdankte er eine Professur an der Akademie mit 150 (später 250) Thlrn. Gehalt; zugleich hatte er damit die Aufmerksamkeit und Freundschaft des Architekten H. Chr. Genelli erworben und erhielt durch diesen den Auftrag des Ministers v. Heinitz, einen Saal im Palais Dorville in Fresco auszumalen. Leider sind diese Bilder — Komus, der Gott des Lebensgenusses in neun Momenten auf neun Feldern, von der Vorbereitung zu seinem Tanze bis zum Umsinken in Berauschung, ferner Apoll und Mnemosyne und die Musen in elf Feldern — später zerstört worden. Sie wendeten ihm aber (bei der Einweihung des Saales, wo er vom Minister dem Könige vorge-

stellt wurde) die allerhöchste Gnade zu und die Bewilligung einer Reise nach Rom mit jährlichen 450 Thlrn. (auf zwei Jahre). Damit waren die höchsten Wünsche des Künstlers erfüllt; nach einer kaum zweimonatlichen Reise kam er im September 1792 in Rom an. 1. Zeitr.

Zuerst war es Michel Angelo, dessen großer Genius den seinigen mit Allgewalt anzog und festhielt; bald aber neigte er sich mehr nach Rafael hin, in dessen Styl er das Verhältniß der Kunst zur Natur auf ein reineres Ebenmaß gebracht sah, wenigstens in allen Dingen, die nicht durch ihre inwohnende Bedeutung hoch über der Natur stehen. Von den antiken Bildwerken wirkten keine so mächtig auf ihn, als die Colosse von Monte-Cavallo.

Unter den deutschen Künstlern fand er, wie vorauszusehen war, keinen auf der von ihm betretenen Bahn, und er sah nicht nur sogleich, daß er ohne sie auf derselben fortgehen müsse, sondern auch, daß er sie bald alle zu Gegnern haben würde. Ebensowenig hatte er sich anfangs der Gunst derjenigen zu erfreuen, welche die Kunstwissenschaft zu ihrem Berufe erwählt.

Hofrath Reifenstein.

Der einflußreichste unter diesen damals in Rom lebenden Gelehrten war der kais. russische Hofrath Reifenstein, nach Winckelmann's Tode der angesehenste Führer der Fremden, und Vermittler für Aufträge an Künstler. Man darf aber nur seine Vorschriften für das Kunststudium sich vergegenwärtigen, um zu wissen, daß Carstens nichts von ihm zu gewärtigen hatte. Danach sollte der Künstler seine Uebung mit den Werken der Caracci in dem Palast Farnese beginnen und danach zu Rafael im Vatican übergehen; hierauf zu den Antiken und mit dem farnesischen Hercules beginnend, zum Gladiator, Fechter, Torso fortschreiten und mit dem Apollo

1. Zeitr. von Belvedere schließen, ihn aber so oft abzeichnen, bis er ihn vollständig auswendig wüßte.*)

Daß von Carstens zu diesem Kunstgönner keine Brücke führte, leuchtet ein. Ob Hofrath Hirt, welcher später eine ähnliche Stellung in Rom einnahm und allerdings sehr abweichende Ansichten vertrat, in ein Verhältniß zu Carstens gekommen, ist nicht bekannt; dagegen sollte er bald einen warmen und wahren Freund und Verehrer unter den deutschen Gelehrten in Rom finden. Es gereicht der deutschen Kunstwissenschaft zur größten Ehre, das neue Licht zuerst erkannt und früher als von Seiten der Kunstgenossen geschah, verkündet und gepriesen zu haben. Um 1793 war Carl Ludwig Fernow aus Preußen, nachmaliger herzogl. weimarischer Bibliothekar, nach Rom gekommen und hatte, ausgerüstet mit den Grundsätzen der Kantischen Philosophie, neue Grundlagen für die Kunstanschauung zu gewinnen gesucht. Hierin fand Carstens sich wieder und Fernow sah seine Lehren, noch ehe er sie ausgesprochen, durch Carstens verwirklicht und so konnte ein gemeinsames Wirken nicht ausbleiben, und beide Männer waren bald durch innige Freundschaft verbunden. Als daher Carstens im Jahre 1795 von seinen Zeichnungen eine Ausstellung in Rom veranstaltete, da griff Fernow zur Feder, um (im „deutschen Merkur") die Welt auf die neue, große Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst aufmerksam zu machen. Je wärmer aber seine Begeisterung, je feuriger sein Lob sich aussprach, um so heftiger war der Verdruß, den er erregte, um so giftiger wurde die Gegenrede, die den Lober und den Gelobten vernichten und die „Neuzeit der deutschen

Carl Ludwig Fernow.

---

*) Göthe, Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen, 1806. p. 361.

Kunst" als ein Gespenst in Dunst auflösen sollte. Der oben 1. Beitr. erwähnte Maler Fr. Müller in Rom übernahm es, die Leistungen von Carstens, im Gegensatz zu Fernow's Lobeserhebungen, herabzuwürdigen, und es war ihm für sein Schreiben die angesehenste deutsche Monatschrift, die unter Göthe's unmittelbarer Mitwirkung von Schiller redigierten „Horen" (1797, 3. u. 4. Stück) aufgethan worden. Trauriger Weise, denn es wurde mit dieser Schmähschrift der Lebensweg des edlen Künstlers, auf welchen eben erst ein Strahl des Glücks gefallen, von neuem und zwar kurz vor seinem Ende verdunkelt. Müller wirft ihm (im Namen aller damals in Rom lebenden deutschen und andern Künstler) „einen blos auf Kosten Andrer erborgten Anschein von Originalität, ohne Zuwachs eigner hinlänglicher Kraft" vor; und sagt von seinen Kenntnissen der Kunstmittel, daß sie „aus unzulänglichen Quellen geschöpft, sich in der Anwendung verrathen, und in der Art der Anwendung nicht für große Geübtheit sprechen; daß die ganze Vorstellung wenig Seelen- und Sinnenweide der Betrachtung darbiete, und höchstens durch eine Reihe von Nebenerinnerungen zu einem prunkvollen Gedankenschmauße einlade; — daß der Künstler nur durch den arbeitenden Verstand den Erinnerungs-Vorrath, welchen eine zu schwache Phantasie bei ihm nicht gehörig übermannen, und sich eigen machen konnte, geschickt zu ordnen gesucht, um durch ein negatives Interesse wenigstens den Beifall zu erhaschen, welchen er durch andre Gewalt nicht erzwingen konnte. Wenn das Gefühl eigner Geringfügigkeit, fährt Müller fort, ihn zu sehr peinigte, blieb keine andre Form übrig das zu stillen, als diejenige, seinen Stuhl so unverschämt auf den Nacken einer jetzt lebenden Künstlerschaft hinpflanzen zu wollen?" Von der durch Fernow angekündigten „neuen Kunstepoche" endlich

1. Zeitr. sagt Müller, daß sie — die mit einem Bauche voll Verderben die Imagination (in Deutschland) gleich dem trojanischen Pferde bedroht hatte, nun, da er ihre besten Stützen niedergesägt, in ein leeres Brettergerüst mit hohlem Gepolter zusammenstürze."

Es ist anders gekommen. Zusammengestürzt ist nur das morsche Gebäude, aus welchem Müller seine Schmähreden herausgesendet, und hat ihn und seines Gleichen im Schutt der Vergessenheit überantwortet. Die Epoche aber ist wirklich eingetreten und Carstens Name, von der Geschichte an ihren Eingang gestellt, wird längst von Allen mit Ehrfurcht genannt.

Ungestört durch das Geschrei der Rohheit und Bosheit in seiner Umgebung, glücklich in der Uebereinstimmung mit den alten Meistern, arbeitete Carstens rastlos fort, um nichts bekümmert, als: den reichhaltigen Stoff, der vor ihm lag, richtig zu verwenden. Auch hatte er die Genugthuung, bei mehren der hervorragendsten Künstler in Rom, — nachdem man sich nur erst über das Ungewöhnliche einer Ausstellung ohne Oelgemälde, sowie über die Neuheit der Stoffe und des Styls zurecht gefunden — u. A. bei Camuccini aus Rom, Benvenuti aus Florenz, Bussi aus Mailand, obschon sie durchaus andern Principien folgten, volle Anerkennung zu finden, so daß sie sich um seine Freundschaft bewarben und seinen Rath bei ihren Compositionen einholten. Unter den Deutschen waren es Wächter aus Stuttgart und Koch aus Tyrol, die sich sogleich eng an ihn anschlossen.

Zufrieden mit diesem Ergebniß seiner Ausstellung glaubte er nun sein Ansehen so weit gesichert, daß er fremder Hülfe nicht mehr benöthigt sein würde. Am wenigsten konnte er daran denken, nach Berlin zurückzukehren, um Zeichenunter-

richt in der Gypsclasse der Akademie zu ertheilen. Er löste 1. Beitr. deshalb sein Verhältniß zu dieser Anstalt und blieb in Rom, wo er auch die Freude hatte, fortdauernde, ja wachsende Theilnahme und Anerkennung zu finden. Allein bald steigerte sich ein mit ihm gebornes Brustleiden zur Unheilbarkeit. Aber abgezehrt und siech verlor er doch weder den Lebensmuth, noch die Lust der Kunst, ja mit dem herannahenden Tode, der ihn am 25. Mai 1798 wegraffte, steigerte sich die Freiheit und Heiterkeit seiner Seele, und er lebte in den beglückendsten Anschauungen. Sein letztes Bild war eine Aussicht ins goldne Alter der Menschen; seine erste Composition in Kopenhagen war der Tod des Aeschylus, seine erste Arbeit in Rom der Argonautenzug gewesen. Ist es doch als habe das Schicksal sein Leben zur Dichtung machen wollen. An der Pyramide des Cestius liegt er begraben.

Indem wir uns nun zu seinen Werken wenden, kommt uns der glückliche Umstand zu Statten, daß ein großer Theil seines künstlerischen Nachlasses unzersplittert erhalten ist, indem er auf Göthe's Veranstaltung aus Fernow's Besitz in den des Großherzogs von Weimar übergegangen. Eine zweite Sammlung befindet sich im Besitze des Barons v. Uexküll in Baden und eine dritte auf der k. Akademie in Berlin.

Folgende Zeichnungen befinden sich in Weimar:

1. Sokrates, der dem Alkibiades in der Schlacht bei Potidäa das Leben rettet. Bisterzeichnung. Berlin 1788. Gr. Fol.

2. Der Kampf des Achilleus mit den Flüssen. Kreidezeichnung. Berl. 1791. Gr. Fol.

3. Die Argonauten. Bisterzeichnung. Berl. 1791.

4. Dieselbe Composition mit bedeutenden Veränderungen. Kreidezeichnung auf braunem Papier. Rom 1792.

5. Die Parzen. Kreidezeichnung 1791.

6. Sokrates im Korbe. Röthelzeichnung.

7. Die Schlacht der Centauren und Lapithen. Röthelzeichnung 1792.

8. Ganymed, vom Adler emporgetragen. Kreidezeichnung. Rom 1793.

9. Ajas, Phönix und Odysseus im Zelte des Achilleus. Kreidezeichnung. Rom 1794.

10. Die Geburt des Lichts, nach Sanchuniathon. Kreidezeichnung. Rom 1794.

11. Die Rückkehr des entflohenen Megapenthes, nach Lucian's Ueberfahrt über den Styx. Aquarell-Zeichnung 1795.

12. Die Ueberfahrt. Seitenstück des vorigen. Kreidezeichnung. Rom 1794.

13. Die Lapithen oder das Gastmahl. Aquarellzeichnung. Rom 1795.

14. Helena, Priamos und die Aeltesten auf dem skäischen Thore. Aquarellzeichnung 1795.

15. Nemesis, die Nacht, die Parzen und Hekate. Kreidezeichnung 1795.

16. Das Orakel des Amphiaraos. Kreidezeichnung 1795.

17. Oedipus mit seinen Töchtern in Kolonos vor Theseus. Kreidezeichnung 1796.

18. Homer als Sänger vor dem Volke. Umriß einer Röthelzeichnung, die in Besitz des Mr. Hillery in London gekommen.

19 bis 24 Studien zu den Gruppen dieser Composition, in Röthel.

25. Paolo und Francesca di Rimini, Scene aus Dante's 1. Zeitr.
Hölle. Umriß 1796.

26., 27. Studien dazu.

28. Jason zu seinem Oheim Pelias mit Einem Schuh ankommend. Umriß 1796. (Die ausgeführte Zeichnung im Thorwaldsen=Museum zu Kopenhagen.)

29. Fingal kämpft mit dem Geiste von Loda, nach Ossian. Umriß 1796. (In Oel gemalt für Frau Friederike Brun; in Aquarell für Dr. Eckmann in Gothenburg.)

30. Oedipus erkennt in Jokaste seine Mutter. 1797.

31. Eteokles in den Kampf eilend. Aquarellzeichnung 1797.

32. Das Trauerspiel in Yorkshire, nach Shakespeare. Bleistiftzeichnung.

33. Apelles und Kampaspe. Bleistiftzeichnung.

34. Perseus und die Aethiopen. Desgl.

Außerdem noch viele Studien und Entwürfe. — Die Berliner Akademie besitzt von Carstens außer einem Bilde der Schlacht bei Roßbach: 1. Priamos bittet Achilleus um die Leiche Hektors. 2. Die Helden von Troja. 3. Die Ueberfahrt nach Lucian. 4. Vierundzwanzig Darstellungen zur Argonautenfahrt, 1797 (sind von J. Koch radiert).

In der Sammlung des Baron v. Uexküll befinden sich:

1. Das goldene Zeitalter. Aquarellzeichnung.

2. Apoll, die Musen und die Charitinnen. Aquarellzeichnung 1793.

3. Homer als Sänger vor dem Volke. Umriß.

4. Die Ueberfahrt des Megapenthes.

5. Das Gastmahl des Plato.

(Copie von Koch; wo das Original ist, weiß ich nicht.)

Ehe wir nun zur Charakteristik von Carstens fortgehn,

1. Beitr. ist es unerläßlich, den Inhalt wenigstens von einigen dieser Compositionen uns zu vergegenwärtigen. Die Nacht mit den Schicksals-Gottheiten liegt in einer verkleinerten Nachbildung hier bei. Die Brüder Tod und Schlaf ruhen im Schooße ihrer Mutter, der Nacht. Nemesis hält die Geißel der strafenden Gerechtigkeit bereit; Hekate liest verhüllt, damit man aus ihren Mienen nicht auf den Inhalt des Gelesenen rathe, im Buche menschlicher Schicksale; Klotho spinnt, Lachesis hält und Atropos durchschneidet den Faden des Lebens. So sitzen die Göttinnen in und vor einer weiten Felsenhöhle. — Der Reigentanz der Musen und Grazien ist eine sehr anmuthige Composition. Der Künstler versetzt uns auf eine ebene Stelle am Abhang des Parnassos. Die Grazien, unbekleidet, haben sich umschlungen; die Musen, die ihre Embleme beiseit gelegt, umtanzen sie im Ringelreigen, wozu Apoll, rechts stehend, die Weise auf der Lyra spielt. — Das goldne Zeitalter schildert Carstens als eine Zeit der Unschuld, der Liebe und der Ruhe. In einer lachenden Landschaft sieht man Badende in einem Teiche, unbekleidete Jünglinge und Mädchen tanzend am Ufer (überhaupt auf dem ganzen Bilde keinen Finger breit Kleidung). Rechts unter einem Baum ein Weib, das unbesorgt ein göttliches Gebot zu übertreten, ihrem Manne den Apfel reicht; hinter ihnen ein Greis, der noch mit einem Mädchen Liebesblicke tauscht; links unter einem Feigenbaume zwei Liebespaare in wachsender Inbrunst. Im Vorgrund zwei Familien in heiterem Beisammensein. Hier ein Vater, der mit seinem Söhnchen auf dem Knie scherzt, indem er ihm eine Traube vorenthält, während die Mutter eine andere ihm darbietet, ein erwachsenes Mädchen aber sich verlangend nach Herzensnahrung umsieht. Der Vater der anderen Familie

DIE SCHICKSALSGÖTTINNEN.

liegt ausgestreckt und schlummernd am Boden; aber die Mutter ist mit einem Säugling und drei anderen Kindern beschäftigt. — Das **Gastmahl des Plato** findet in einem großen Prachtsaal statt. Der bekränzte Alkibiades setzt dem Sokrates einen gleichen Eichenkranz auf, was dieser sich mit stoischer Ruhe gefallen läßt, die übrigen Gäste aber, Jünglinge wie Greise, mit sichtbarer Theilnahme betrachten. Sklaven tragen Speisen herbei. — Der **Traum des Amphiaraos** ist eine auf die französische Revolution bezügliche Zeichnung. Die Sibylle des Orakels sitzt vor den geöffneten Tempelpforten, von denen die eine der Täuschung, die andere der Wahrheit zum Ausgang dient. Neben der Sibylle steht der Traumgott und zeigt nach dem Tempel, wo sie in der Pforte der Täuschung die Freiheit nach der jacobinischen Gestaltung, in der Pforte der Wahrheit einen Mann der „Freiheit" als Volksknechter erblickt. — Im **Homer vor dem Volke** hat Carstens den Eindruck schildern wollen, den die Kunst auf Naturmenschen aller Art, jedes Alters und Geschlechts macht. Der Sänger steht vor einem Kreise von Bürgern und Kriegern; ein Jüngling schreibt das Gehörte nach; ein Greis betrachtet froh die Wirkung, welche die Dichtung auf die Versammelten macht; ein anderer will einen Jüngling auf besondere Schönheiten aufmerksam machen, der sich indeß dadurch in seiner Aufmerksamkeit gestört sieht.*) 1. Zeitr.

*) Gestochen sind: Die Ueberfahrt des Megapenthes von J. Thäter. Ferner die Schicksalsgottheiten von Demselben in Raczynski's Geschichte der deutschen Kunst. — Der Traum des Amphiaraos in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst Bd. V. — Die Befreiung der Andromeda, gest. von Ruschewey. Die Argonautenfahrt, 16 Blätter von J. Koch. — Die ganze Sammlung in Weimar herausgegeben von Schuchart, gest. v. Müller.

1. Zeitr. Carstens nahm, wie wir gesehen, seine Gegenstände vorzugsweise aus der griechischen Götter- und Heroenwelt, die vor der ersten antiken Statue und mit der ersten griechischen Tragödie seine Heimath geworden. Durch keine Schule, noch Confession beengt, hatte er sich mit vollem Herzen dahin gewendet, wo er die Menschheit auf freier Höhe erblickte, ohne äußeren Einfluß, wie die Natur, aus sich selbst heraus zu Größe, Schönheit und Güte entwickelt, mit einem unerschöpflichen Reichthum bildlicher Weltanschauung, heiter und kräftig, gesund im Denken, rastlos in Thaten, voll Heldenmuth — selbst gegen die Gottheit. Nur was aus späterer Zeit an das Alterthum mahnte, konnte ihn zu Bildern reizen, Ossian, Dante, Shakespeare. Von der Mythologie hatte er die Personificierung der Begriffe entnommen, wobei er aber — wie bei „Raum und Zeit" in ein räthselvolles, dunkles Allegorisieren gerieth; ein Irrweg, von dem er bald wieder zurückkehrte. Mit Vorliebe wählte er heitere und erhebende Gegenstände; niemals Schwächliches, Sentimentales, Häßliches oder auch das bloße Leiden.

Mit dem Geiste der altgriechischen Dichter und Bildner faßte er seine Gegenstände auf, drang er in die Natur jeder Begebenheit, in die Bedeutung jeder Mythe; und so verschwanden vor seinem Blick alle kleinen Zufälligkeiten und alles erschien ihm in großen, allgemeinen, aber bestimmten Zügen, wie sie der symbolischen Kunstweise entsprechen. — In der Darstellung war er höchst einfach und sparsam im Gebrauch der Mittel, dazu von großer objectiver Wahrheit. Er verschmähte die üblichen Rücksichten auf ein schaulustiges Publicum, Gefallsucht und Sinnenreize. Das Wohlgefällige und Zierliche, wodurch die Menge angezogen wird, findet sich nicht bei ihm, wohl aber, was die Werke des Alterthums

groß gemacht und ewig wirksam erhält: der Zauber der Unschuld! 1. Zeitr.

Im Aufbau seiner Compositionen, in der Form der Gruppen, Vertheilung der Massen und im Gang der Linien herrscht — nicht, wie man vermuthen könnte, das antik-bildnerische, sondern — das malerische Princip, wie es von Rafael und Michel-Angelo zur Vollendung gebracht worden, und das in die mehr verflochtene romantische Anordnung aus der Antike nur die Klarheit und Leserlichkeit herübergenommen. Tiefe Hintergründe liebte er übrigens nicht, und Nebendingen wies er einen sehr bescheidenen Raum an. Breit und groß ist sein Styl; seine Formen sind eher weich, als schroff und scharf, nie modellartig natürlich, sondern von idealer Wahrheit. Seine Proportionen sind edel, obschon nicht mannichfaltig; seine Charaktere sind in großen Zügen gehalten, aber doch individuell und vom sprechendsten Ausdruck. — Die Ausführung kann man sich bei Carstens nicht anspruchlos genug denken. Wer den Werth eines Malers in den Pinsel legt und von ihm vor allem verlangt, „daß er malen kann", wer eine auf Täuschung zielende Abrundung der Figuren und Gegenstände sucht, wer überhaupt Virtuosität vom Künstler nicht trennen kann, der wird Carstens nicht verstehen. Er dachte weder an Modellierung, noch an Färbung, noch an irgend etwas, was das Vorstellungsvermögen des Beschauers von selbst ergänzt; es war ihm nur um den Gegenstand zu thun. „Bei seinen Werken, sagt Fernow, bemerkt man kaum, daß sie gemacht sind; man sieht die Darstellung und weiter nichts."

So war der von Carstens eingeschlagene Weg ein in allen Beziehungen anderer, als der allgemein betretene. Es gab keine Vermittelung zwischen ihm und seinen Vorgängern;

1. Zeitr. der Bruch war entschieden und vollständig und mußte es sein, wenn die Kunst in ihre ursprünglichen Rechte wieder eingeführt werden sollte. Aber freilich bedurfte es einer hohen künstlerischen Begabung, liebevoller Hingebung und ausdauernder Willensstärke, wie sie in Carstens vereint waren. Um unabhängig von Modell und Gliedermann, von antiken und von neueren Kunstwerken aus sich heraus schaffen zu können, mußte er der künstlerischen Sprache vollkommen mächtig sein; nur durch anhaltendes Studium konnte er in deren Besitz kommen; um aber für freischaffende Thätigkeit sich geschickt zu machen und zu erhalten, vermied er das übliche mechanische Studium, und lernte von der Natur und aus dem Leben den Körperbau, Formen und Bewegungen, wie von den classischen Werken, durch aufmerksame Betrachtung und Zeichnen aus dem Gedächtniß. Indem er so auf mehr geistige Weise sich in den Besitz der Kunstmittel setzte, gelang es ihm, ohne Nachahmung der einzelnen Theile den Genius der classischen Kunst in sich aufzunehmen, und in Verbindung mit der Kenntniß der Natur in sich wirksam zu machen. Indem er so ohne den gewöhnlichen Componier-Apparat arbeitete, brachte er Leben, Wahrheit und Schönheit, und vor allem Eigenthümlichkeit in seine Darstellungen. Dazu gehörten wohl außerordentliche Kräfte, die durch den Fleiß selbst eines Rafael Mengs nicht zu ersetzen waren, und die wohl geeignet sind, Erstaunen zu erregen. So erzählt Fernow von einem deutschen Künstler, der mit Carstens in Florenz zusammentraf, und dessen Art zu studieren für unmöglich erklärte, daß Carstens vor seinen Augen und ohne alle äußere Beihülfe, als die von Röthel und Papier, die Schlacht der Centauren und Lapithen entwarf, jenes an Gruppen und Gestalten so reiche und durchgebildete Blatt, das jetzt eine der Hauptzierden des Weimar-

schen Museums, und auf dem keine Figur — die Pferdekör- 1. Zeitr.
per nicht ausgenommen — ist, welche nicht nach dem Leben geformt erscheint. „Das ist freilich nicht Jedermanns Sache!“ meinte der verwunderte Kunstgenosse, als er entstehen sah, was er für unmöglich erklärt hatte.

Daß übrigens bei solcher Weise des Studiums und Schaffens Fehler in der Zeichnung der Formen wie der Verhältnisse vorkamen, kann nicht Wunder nehmen, zumal wenn man bedenkt, wie spät Carstens zur Kunst gekommen und wie spärlich die Gelegenheiten zur Ausbildung ihm geboten waren. Für Oelmalerei zeigte er weder Lust, noch Geschick; er war ein geborner Frescomaler!

Mit Carstens demnach hat die neue deutsche Kunst wirklich begonnen, während ihr Eintritt durch Mengs nur vermittelt worden. In ihm waren die gesundesten Elemente ihres Lebens wirksam. Mit einer bis zum Tode ausdauernden heiligen Liebe hielt er die Kunst umfaßt; er fand in ihr den vollen Ausdruck seiner Gesinnung und sah und befolgte darin die Forderung strengster Wahrhaftigkeit; in seinen Werken legte er die Ergebnisse seiner Seele nieder und schilderte eine freie, heitere und schöne Welt in großen Zügen und in einer Sprache, die er an den Denkmalen der classischen Vorzeit erlernt, durch die Natur und den inwohnenden nationalen Geist zur lebendigen gemacht, und fand und zeigte mitten in den Verwirrungen und Verlockungen der Zeit den Weg, auf dem allein der Kunst Wahrheit und Würde wiedergewonnen werden konnten.

Nächst Carstens ist unter den Vorkämpfern der neuen deutschen Kunst Joseph Anton Koch zu nennen. Eines Joseph Anton Koch.
Bauern Sohn, geboren zu Elbingalp im oberen Lechthal in Tyrol am 27. Juli 1768, gestorben zu Rom am 12. Jan.

1. Zeitr. 1839, ist er einer der eigenthümlichsten Charaktere, gleich ausgezeichnet als Mensch wie als Künstler, ernst in seinen Bestrebungen, treu in seinen Ueberzeugungen, bei allen Schroffheiten und Bitterkeiten neidlos und voll Wohlwollen gegen andere, strebsame Künstler, und ausgestattet mit einem trefflichen Humor. Als Knabe hütete er das Vieh auf der Weide und las dabei in der Bibel, von deren Büchern vornehmlich die Apokalypse seine Phantasie beschäftigte, so daß er sie wörtlich auswendig lernte. Seiner auffallenden Fähigkeiten wegen wurde er in seinem 15. Jahre in das Seminar zu Dillingen gethan, dann aber, weil das Latein ihm nicht zusagte, der Kunsttrieb aber mächtig hervorbrach, zu dem Bildhauer Ingerl nach Augsburg. Hier wurde er dem Bischof B. v. Umgelder bekannt, der seine Aufnahme in die Karlsschule zu Stuttgart bewerkstelligte. Hier war er von 1787 bis 1792. Die in der Karlsschule vertretene Lebensansicht und Geschmacksrichtung gehörten ganz der absterbenden Zeit an. In Koch aber arbeitete von den ersten Tagen seines erwachten Selbstbewußtseins an der Geist freier und selbstständiger Entwickelung. Kein Wunder, daß er sich auf mannichfache Weise in Worten, Schriften und Bildern kund gab. Die Kunstschule zu Stuttgart bewahrt noch eine Zeichnung Kochs aus jener Zeit, in welcher der „gute Geschmack der Karlsschule" zum Stichblatt genommen ist. Der gute Geschmack als „Mode", eine gezierte weibliche Gestalt voll bunter Fetzen mit Säulenfüßen voller Schnörkel, mit vielen ernährenden Brüsten und Geldsäcken um den Leib, den Donnerkeil in der Hand — so steht sie da in Wolken als Herrscherin der Karlsschule, mit dem Drohwort: „Zuchthaus!" ein Maler mit Haarbeutel und Lyra (der Kunstlehrer der Schule) trägt ihr die Schleppe; einer der Schüler steht seiner

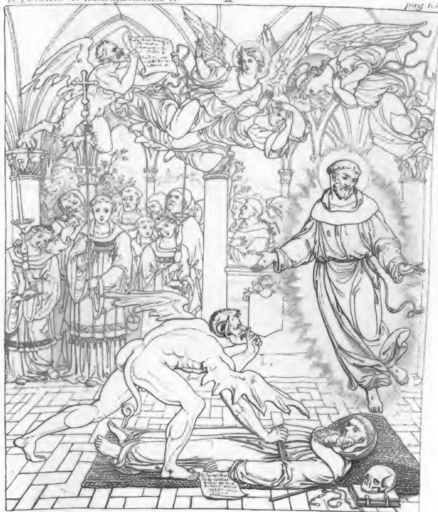
Strafe gegen ihre Gebote entgegen; die zugleich gegenwärtige 1. Zeitr. „Muse" erhält Stockstreiche und die „Malerei" liegt regungslos im Block.

Die pedantische Zucht der Karlsschule mußte für Koch um so unerträglicher werden, als er, auf das mächtigste ergriffen von dem Geiste der französischen Revolution, den Ideen von Menschenrechten und persönlicher Freiheit mit Leib und Seele hingegeben war. Er entfloh aus der Karlsschule nach Straßburg, das er aber, nachdem er der französischen Revolutionsfreiheit der Zeit näher in's Auge geblickt, bald wieder verließ, um in der Schweiz an der großen freien Natur und unter wirklich freien Menschen sein Herz zu stärken und für seinen Beruf sich auszubilden. Vom September 1793 bis dahin 1794 lebte er in Basel, ging dann nach Biel und Neuenburg und im Winter 1795 nach Italien. Von Florenz, dessen Kunstschätze älterer Zeit einen tiefen Eindruck auf ihn machten, ging er zuerst nach Neapel und von da im Frühjahr 1796 nach Rom. Hier war er bald auf das Innigste befreundet mit Carstens und bald auch mit Wächter und mit Thorwaldsen; ja selbst mit dem Maler Müller gestaltete sich ein Verhältniß, da er ihm Geist, Originalität und Energie nicht absprechen konnte.

Vornehmlich war es Carstens, in dessen Ansichten er einging, dessen Begeisterung für das Alterthum und für Dante's „Göttliche Komödie" in ihm vollen Wiederklang fand. Seine ersten Compositionen in Rom sind diesem Gedicht und dem Alten Testament entnommen. Vieles copierte er nach Carstens und radierte nach dessen Tode den „Argonautenzug" von ihm. (Les Argonautes selon Pindare, Orphée et Apollonius de Rhode 1799.)

Eine leidenschaftliche Phantasie, die sich am liebsten die

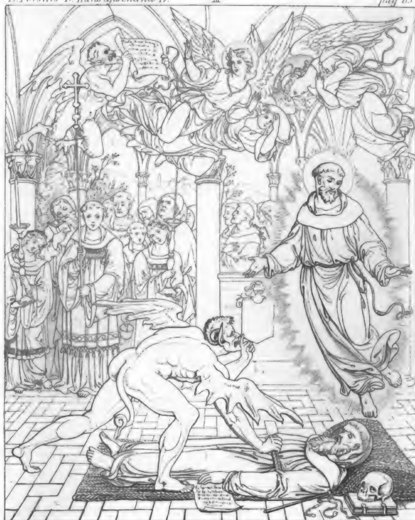
r. bizarrsten, selbst abschrecke
eine ganz klare Anschauung
ben charakterisieren Kochs
Vorliebe, ja mit unverken
der Hölle, den Jammer e
Wuth der gräßlichsten Teufe
jemals geschmacklos zu werd
ter, die er zum Behuf einer
Engländer Nott zeichnete, i
nommen, wo der Centaur
seinen Schultern, durch die
und Schlangen die eigene
ben, stürmend sprengt, den
zu verfolgen. Unübertreffl
Menschen dargestellt, und a
Affect, doch ohne Unnatur
Sehr vortrefflich sind auße
gang des Gedichts, Dante,
folgt und von Virgil rette
die Vorhölle mit dem Siebe
runden offenen Halle Home
nähern, zu beiden Seiten
Vorgrund Diogenes; Ugol
der Hölle über dem Nacken
mit den zur Hölle verda
Dante am Lethe mit Stat
Mathilde; der Traum des
Lichtreich hebt rc. Vier V
in den Kunsthandel gegeb
etwas veränderter Weise;
Styx; die Gewaltthätigen



J. Koch inv.

GUIDO VON MONTEFELTRO.

1. Zeitr. bizarrsten, selbst abschreckendsten Scenen vergegenwärtigte, eine ganz klare Anschauung und lebendige Auffassung derselben charakterisieren Kochs Zeichnungen zum Dante. Mit Vorliebe, ja mit unverkennbarer Lust führte er die Gräuel der Hölle, den Jammer erbärmlicher Sünder, Hohn und Wuth der gräßlichsten Teufelsgestalten vor, ohne jedoch dabei jemals geschmacklos zu werden. Das geistreichste dieser Blätter, die er zum Behuf einer Herausgabe des Dichters für den Engländer Nott zeichnete, ist dem 25. Gesang der Hölle entnommen, wo der Centaur, den feuerspeienden Drachen auf seinen Schultern, durch die Rotte der Diebe, denen Drachen und Schlangen die eigene Gestalt wechselnd nehmen und geben, stürmend sprengt, den Pistojesischen Kirchenräuber Fucci zu verfolgen. Unübertrefflich ist der Kampf der Bestien und Menschen dargestellt, und alle Bewegungen sind zum höchsten Affect, doch ohne Unnatur und Uebertreibung gesteigert. — Sehr vortrefflich sind außerdem folgende Blätter: Der Eingang des Gedichts, Dante, von Wolf, Löwe und Panther verfolgt und von Virgil rettend aufgenommen; der Eintritt in die Vorhölle mit dem Siebenmauern-Castell, unter einer halbrunden offenen Halle Homer, welchem Virgil und Dante sich nähern, zu beiden Seiten alte Dichter und Philosophen, im Vorgrund Diogenes; Ugolino im Hungerthurm; derselbe in der Hölle über dem Nacken des Erzbischofs Ruggieri; Pluto mit den zur Hölle verdammten Päpsten und Cardinälen; Dante am Lethe mit Statius und Virgil, am anderen Ufer Mathilde; der Traum des Dichters, wie ihn der Adler in's Lichtreich hebt ꝛc. Vier Blätter hat Koch selbst radiert und in den Kunsthandel gegeben, den Eingang des Gedichts in etwas veränderter Weise; Phlegias als Fährmann über den Styx; die Gewaltthätigen im Blutstrome von Centauern ver-



J. Koch inv.

GUIDO VON MONTEFELTRO.

folgt; und den Tod des Guido von Montefeltro, welches letz- 1. Zeile tere Blatt wir hier in einer verkleinerten Nachbildung mittheilen. Guido, Herr von Forli, ein tapferer und schlauer Kriegsmann, im Alter Mönch nach der Regel des H. Franz, hatte dem Papst Bonifacius VIII. zum Treubruch gegen die Stadt Palestrina gerathen und wurde deßhalb bei seinem Tode vom Satanas in Anspruch genommen. Es half ihm auch nichts, daß sein heiliger Schutzpatron persönlich erschien, um seine Seele in Empfang zu nehmen, noch daß die Klerisei mit Kerzen, Kreuzen, Rauchwerk und Psalmen eintrat, noch auch, daß die Engel im Himmel sich des fromm gewordenen Bruders annehmen wollten: sie mußten weichen vor der Anklage gegen Guido, die ihnen ein Teufel entgegenhielt, und Satanas konnte unbehindert sein Opfer beim heiligen Strick packen und entführen. So hat es Koch auf sprechende und energische Weise dargestellt.*)

Es ist für die Entwickelung der neuerwachten Kunst von wesentlicher Bedeutung, daß sich an die mit Vorliebe erfaßten Dichtungen des Alterthums zunächst die Begeisterung für den großen epischen Dichter des Mittelalters anschloß, der selbst von antikem Geist und von der Verehrung der classischen Poesie und Philosophie durchdrungen, zugleich als der erste und höchste Repräsentant der christlichen Dichtkunst gefeiert wird. Koch hatte sich in die Göttliche Komödie so eingelebt, daß er sie von Wort zu Wort auswendig wußte und bei jeder Gelegenheit lange Stellen mit großem Feuer recitierte. Darum ergriff er auch mit Eifer die Gelegenheit, die ihm in spätern

*) Die Zeichnungen Kochs zum Dante sind ursprünglich wenig ausgeführte Federzeichnungen. Im Jahre 1858 war sein Schwiegersohn Wittmer beschäftigt, sie mehr auszuführen und im Stich herauszugeben, bei Manz in Regensburg.

Dreißig Blätter zeichnete er zum Alten Testament, se
Aeschylos und manches Andere, was er gelegentlich
Landschaften verwebte. Auch zum Neuen Testament
er Zeichnungen, aber mit wenig glücklichem Erfolg.
männlich kräftige, dem sichtbaren Leben oder der freie
tung zugekehrte Natur bewegte sich nicht unbefangen
auf dem supranaturalistischen Boden der Evangelien
hütete sich Koch, öffentlich von diesen Compositionen G
zu machen.

Zum Ossian zeichnete er 27 Blätter, die er gemei
lich mit Thorwaldsen radierte. Dann existiert ein
[illegible]e Koch's vom Aufstand in Tyrol (1809) im B
[illegible]n von Uexküll, an welchem aber sein patriotisch
daß mehr Theil hat, als sein künstlerisches Talen
der [illegible] gute Geschmack überhaupt. Der Jubel der Be
[illegible] Speckbachern und den Kapuziner umto
Hofern, mit allen starken Ausschweifungen noch rechtfertige
[illegible] mit Mist aufzischende Schlange als „Landesve
[illegible] vom Land zu Wien um die Freiheiten gebracht
[illegible]e das Orden geschmückten Frösche und ein Tausendf
[illegible]e mit unnützen Beamten" u. dergl. gehören in das
[illegible]ie [illegible] politischer Karrikaturen.

Ungeachtet der großen Thätigkeit, welche Koch
[illegible] Historienmaler entwickelt hat, beruht sein Ruf doch vorn
auf seinen landschaftlichen Zeichnungen, Radierung
Gemälden. Zur Landschaftmalerei führte ihn auß
Talent und [illegible] Entgegenkommen des kaufenden Publicu
[illegible] Kunstansicht, die von Zeit zu Zeit unte
[illegible] und die man doch als Irrthum b
[illegible]lich folgerte so: „Die Natur ist d
[illegible]dem die Kunst ihre Sprache bildet.

1. Zeitr. Jahren geboten wurde, in der Villa Massimi an der Stelle seines Freundes Ph. Veit die untere Abtheilung des dem Dante gewidmeten Zimmers in Fresco auszumalen. Ueber der Thüre malte er den Eingang der Göttlichen Komödie, ein Bild von großer Stimmung mit einer höchstbedeutenden Landschaft. Im Bilde der Hölle drängte er die Hauptmomente der Dante'schen Schilderungen zusammen: in der Mitte Satanas im Flammennimbus, den Leib mit Schlangen umwunden, den Scepter in der Rechten, vor ihm die Sünder der Heuchelei und des Geizes, der Schlemmerei und Wollust, angstvoll vor Teufelsschlägen sich krümmend; Paolo Malatesta und Francesca da Rimini, von einem Schwert in der Umarmung durchbohrt, durch die Luft schwirrend; die Bestrafung der Diebe; Ugolino und Ruggieri; den Sturz der Gewaltthätigen und Selbstmörder, und endlich Dante und Virgil auf dem Geryon über dem Abgrund reitend. — Weniger kühn, aber schön und voll malerischer Motive ist das dritte Bild, der Eingang in das Purgatorium. Der Nachen mit den Seelen, die unter Gesang des Psalmes „Da Israel aus Aegypten zog" ꝛc. über das Meer des Todes von Engeln geführt werden, landet am Fuß des Fegefeuerberges, wo Dante und Virgil knieend Einlaß erbitten von dem Engel, der mit Schwert und Schlüssel das Thor bewacht. Links sieht man in das Thal aus dem siebenten Gesange, wo Engel der Schlange des Paradieses den Weg vertreten und rechts die Rettung einer Seele aus den Klauen des Teufels. — Auf dem vierten Bilde folgen Scenen der Läuterung, die Hoffärtigen, die schwere Lasten tragen und dabei Gott ein Loblied singen müssen ꝛc.

Außer dem Gedichte Dante's waren es vornehmlich griechische Mythologie und Dichtkunst und das Alte Testament, von denen er sich zu bildlichen Darstellungen angereizt fühlte.

Dreißig Blätter zeichnete er zum Alten Testament, sechs zum Aeschylos und manches Andere, was er gelegentlich in seine Landschaften verwebte. Auch zum Neuen Testament machte er Zeichnungen, aber mit wenig glücklichem Erfolg. Seine sinnlich kräftige, dem sichtbaren Leben oder der freien Dichtung zugekehrte Natur bewegte sich nicht unbefangen genug auf dem supranaturalistischen Boden der Evangelien; auch hütete sich Koch, öffentlich von diesen Compositionen Gebrauch zu machen. 1. Beitr.

Zum Ossian zeichnete er 27 Blätter, die er gemeinschaftlich mit Thorwaldsen radierte. Dann existiert ein Oelgemälde Koch's vom Aufstand in Tyrol (1809) im Besitz des Baron von Uexküll, an welchem aber sein patriotischer Franzosenhaß mehr Theil hat, als sein künstlerisches Talent, oder der gute Geschmack überhaupt. Der Jubel der Befreiung, der Hofern, Speckbachern und den Kapuziner umtos't, läßt sich mit allen starken Ausschweifungen noch rechtfertigen; aber die vom Mist aufzischende Schlange als „Landesverräther, die das Land zu Wien um die Freiheiten gebracht haben", die mit Orden geschmückten Frösche und ein Tausendfuß, als „die unnützen Beamten" u. dergl. gehören in das Gebiet politischer Karrikaturen.

Ungeachtet der großen Thätigkeit, welche Koch als Historienmaler entwickelt hat, beruht sein Ruf doch vornehmlich auf seinen landschaftlichen Zeichnungen, Radierungen und Gemälden. Zur Landschaftmalerei führte ihn außer Lust, Talent und Entgegenkommen des kaufenden Publicums noch eine besondere Kunstansicht, die von Zeit zu Zeit unter Künstlern auftaucht, und die man doch als Irrthum bezeichnen muß. Koch nehmlich folgerte so: „Die Natur ist das große **A B C**, mit welchem die Kunst ihre Sprache bildet. Da kann

1. Zeitr. man keine Buchstaben herauswerfen oder bevorzugen, und Historie und Landschaft lassen sich so wenig durch die Kunst gesondert darstellen, als sie Gott in der Geschichte gesondert hat." Dieser Satz hätte einige Wahrheit, wenn statt „Historie" der Ausdruck „Menschenthum" gebraucht wäre. Die Landschaftsmalerei hat es mit der Natur im Allgemeinen, im Großen und Ganzen zu thun. Soweit der Mensch in dieser Natur aufgeht, als Wanderer oder Jägersmann, als Ackerbauer, Schiffer, Krieger, kurz in allen allgemeinen Beziehungen, tritt er einzeln oder zu mehren und vielen, jenachdem es der Charakter des Bildes mit sich bringt, ohne Störung in die Landschaft ein und ohne Nachtheil für sich in ihr auf. Ein individueller Charakter, ein bestimmtes geschichtliches Ereigniß, die Erlebnisse des Gemüths berühren ganz andere Saiten der menschlichen Seele; sie gestatten der Natur wohl eine Begleitung, nicht aber eine Gleichberechtigung, ohne daß beide Theile darunter leiden müßten. Die Menschheit steht in ihrer Geschichte und durch das Gewicht ihrer Thaten und Leiden so hoch über der Natur, wie der Geist über der Materie, und um so höher, je größer dieses Gewicht ist. Es gibt Gegenstände in der Dichtkunst, in der weltlichen wie in der Religions-Geschichte, die leicht genug wiegen, um ohne Nachtheil in ein Naturbild eingewebt zu werden. Wo es aber bei einer Darstellung auf wahren und tiefen Ausdruck, auf Feinheit und Richtigkeit der Bewegungen, auf Reinheit und Durchbildung der Formen ankommt, wo die Handlung und ihre Bedeutung Sinne, Geist und Gemüth in Anspruch nehmen, da würde die Erweiterung des Raumes um die Figuren und seine Ausfüllung mit Formen der Architektur oder Landschaft nur nachtheilig wirken. Eine Diana im Bade, die Abenteuer des Odysseus, ein Raub des Hylas, Boas und Ruth ꝛc.

mögen in der Landschaft untergehen: das Abendmahl Christi 1. Beitr.
kann nicht mit einem Architekturstück, seine Kreuzigung nicht mit einer Landschaft, wie es Breughel gethan, verbunden, der Untergang Troja's nicht als Feuerbild behandelt werden. Wohl gibt es noch einen Weg, auf welchem eine Verbindung möglich und wirksam ist, aber auch er muß mit Vor- und Umsicht betreten werden. Das historische Ereigniß kann dem Landschaftsmaler die Stimmung für sein Bild angeben und ihn darin erhalten. Aber auch hier ist es nöthig, daß die Bedeutung desselben nicht zu hoch stehe, so daß es die Ein- und Unterordnung bei der Landschaft ohne Verlust ertragen kann. Die vor Durst fast verschmachtende Hagar wird ein Abend-Wüstenbild treffend beleben; ein großer Wald, in welchem zwei nackte Menschen, von einer Schlange beobachtet, unter einem Baume Aepfel essen, wird nie — und wenn Claude le Lorrain die Bäume gemalt! — der biblischen Idee des Paradieses entsprechen!

Obwohl nun Koch mit seinen theoretischen Ansichten das rechte Ziel nicht bezeichnet, so hat ihn doch sein künstlerisches Gefühl bei der Anwendung derselben fast überall richtig geleitet. Zuerst machte er sich als Landschaftsmaler bekannt durch eine Reihenfolge von Radierungen, Bilder von Rom und der Umgegend. Nicht etwa eine sog. geistreiche Nadel, oder schöne Haltung, oder sehr ins Einzelne gehende Ausführung zeichnen diese Blätter aus, sondern eine auffallend charakteristische Auffassung, so daß jede Stelle Roms, der Umgegend und des nahen Gebirges mit uns die ihnen allen eigene Sprache zu sprechen scheint. Dazu kommt eine durchaus neue Anordnung der einzelnen Theile, der verschiedenen Gründe, Baumgruppen, Wasserflächen, Wolken ꝛc., und endlich ein so eigenthümliches Steigen und Fallen der Linien,

1. Zeitr. daß wir darin eine neue, auf historisch künstlerischem Gefühl ruhende Architektonik der Landschaft wiedererkennen. — Das gleiche Verdienst theilen alle seine größeren oder kleineren in Oel ausgeführten Landschaften. Eine jede hat einen bestimmten Hauptinhalt, ein Grundmotiv, das klar hervorzuheben und durch allen Reichthum der Ausstattung durchzuführen, die Aufgabe des Werkes wird. Ernstes und Heiteres, Schreckliches und Liebliches, Hohes und Niederes in der Landschaft gelingt ihm auf gleiche Weise, aber vor Allem jene reine Stille der Natur in der Mittagstunde, die die Alten unter dem Namen der Pansruhe kannten und die mit wunderbarer Gewalt die Sinne umfängt. In solche Naturschilderungen verwob er dann mit vielem Glück Scenen aus der Mythologie oder dem Leben der alten Völker, und gerade sie gehören zu seinen vorzüglichsten Leistungen; wie er denn auch die mit Apoll unter den Hirten, mit dem Raube des Hylas, mit Aktäon und Diana u. ä. mehrmals, die ersten sogar siebenmal hat malen müssen. Trefflich sind auch seine großen Thyroler- und Schweizer-Landschaften, so wie die aus der Umgegend Roms, von denen ich nur an das Bild von Olevano auf der Akademie zu München erinnere. Stimmung des Tons im Ganzen, Klarheit der Lüfte, tiefkräftige reine Farben, in mehr flüssiger, als pastoser Behandlung sind, außer den bereits gerühmten, wesentliche Vorzüge dieser Bilder, denen es aber auch hin und wieder an Luftperspective und meistentheils an genauer Formendurchbildung fehlt. Es ist deßhalb kein Wunder, daß man auf einige kleinere Bilder (z. B. eine Landschaft in der Neuen Pinakothek zu München, eine andere mit dem Opfer Noahs beim Obrist Barischnikoff ꝛc.), bei denen die genannten Mängel kaum hervortreten können, den größten Werth legt. Vorzügliche Gemälde von Koch

findet man noch im Ferdinandeum zu Innsbruck, bei Baron v. Uexküll in Carlsruhe, bei General v. Heideck in München, Graf Baudissin, H. v. Quandt in Dresden. 1. Zeitr.

An Koch reiht sich ein anderer bedeutender Künstler, Gottlieb Schick, der dritte der muthigen Vorkämpfer auf der neuen Bahn, glücklicher als Carstens im Erfolge seiner Bestrebungen, übertroffen von Koch im Genuß des Erfolgs, da seinen Lebensfaden die Parze im jugendlichen Mannesalter durchschnitt. G. Schick, geb. zu Stuttgart 1779, gest. 1812, war eines Gastwirths Sohn und vom Vater durchaus nicht für die Kunst bestimmt. Inzwischen machte das Talent sich so entschieden geltend, daß der Widerstand aufgegeben wurde. Schick kam zu Prof. Hetsch in die Lehre, und benutzte außerdem die Rathschläge Dannecker's. Mit seinem 19. Jahre aber ging er nach Paris, das damals von dem Ruhme David's und seiner Schule erfüllt war. Hier sehen wir die junge deutsche Kunst zum ersten Male in einem lebensgefährlichen Conflict. Angezogen von dem europäischen Rufe des großen Künstlers, der nicht nur von dem Glanz seiner Werke, sondern zugleich und fast noch mehr von der Gewalt der Revolution, der er mit Leib und Seele zum Ausdruck diente, hoch emporgehalten wurde, war Schick nach Paris gegangen, hatte nun, — als er, trotz der Lobeserhebungen David's, den Widerspruch in sich entdeckte, dem freigewählten Meister und seinem fast unbegrenzten Ansehen — nichts entgegenzusetzen, als ein zwar ganz bestimmtes, aber doch nicht klar entwickeltes Gefühl von der Unverträglichkeit der eigenen Neigung und Richtung in der Kunst mit der Lehre und dem Beispiel, die ihm geboten wurden. Sein Gefühl behielt die Oberhand. Er kehrte, wenig erbaut und noch weniger gefördert, 1802 nach Stuttgart zurück, um nach kurzem Verweilen von da

Gottlieb Schick.

1. Zeitr. nach Rom zu gehen. So weit war indeß doch die Zeit fortgeschritten, daß Schick sogleich mit seinen ersten Arbeiten großes Aufsehen erregte, wenn auch die noch immer zahlreichen Gegner von Carstens beflissen waren, ihn in die Erbschaft dieses Dulders und Märtyrers einzusetzen. Vor Allen war es der preußische Minister Wilh. v. Humboldt und seine geistvolle Gemahlin, welche den jungen Künstler auf alle Weise förderten, sowie die Freundschaft Koch's, welche ihn für das Benehmen seiner deutschen Kunstgenossen entschädigte. Mit jeder Arbeit, die er ausführte, wuchs sein Ansehen, und bald bewarben sich sowohl hervorragende Künstler, wie der Italiener Camuccini, um seine Freundschaft und seinen Rath, wie die Großen und Reichen um seine Werke, die Gelehrten um seinen Umgang. Auch war gewiß für ihn der Verkehr mit A. W. Schlegel, Frau v. Stael, Friedrich und Ludwig Tieck, Alex. v. Humboldt und dem ganzen geistreichen Zirkel, der sich 1805 in Rom zusammengefunden, von großer Bedeutung. Eine erste Ausstellung von mehren Gemälden veranstaltete Schick im J. 1807 im Hause des bayrischen Gesandten, und eine zweite im J. 1809 auf dem Capitol, in Folge welcher letzteren die italienischen und die französischen Künstler Deputationen zu ihm schickten, um ihm im Namen ihrer Landsleute Preise und Lorbeerkronen zu reichen. Sein Verdienst war allgemein anerkannt und Bestellungen von allen Seiten häuften sich.

Auf dieser Höhe seines Ruhmes wie seiner Kunstentwickelung trat ein überraschender Wendepunkt in seiner künstlerischen Richtung ein. Gleich Carstens hatte Schick seine Stoffe sich vorzugsweise aus der Mythologie und dem Alten Testament geholt. War es nun der Einfluß von Schlegel und Tieck, war es das Herannahen einer veränderten Zeitstim-

mung — kurz, Schick nimmt plötzlich seine Richtung nach 1. Zeitr.
dem Felde der Romantik und vertieft sich sogleich so in die „Phantasien eines Klosterbruders“, daß Kreuz und Leiden an die Stelle der heiteren Dichtung treten und der „Blick in das jenseitige Leben“ ihn um den frohen Antheil am diesseitigen bringt. Damit war aber nicht nur seine künstlerische, sondern seine Erdenlaufbahn beschlossen: er starb über der Ausführung des Gemäldes, das seiner Idee nach schon weit hinüber reicht in die nachfolgende Periode. Er liegt in seiner Vaterstadt Stuttgart begraben.

Aus seinem Pariser Aufenthalt ist ein Oelgemälde vorhanden, eine Eva, in welcher die Eitelkeit erwacht, wie sie sich im Spiegel einer Quelle betrachtet, merkwürdig vornehmlich als Zeugniß, daß die französische Schule durchaus keinen Einfluß auf Schick gehabt. Sein erstes Werk in Rom stellt Saul und David dar. In einer Vorhalle des Palastes, durch dessen dorische Säulenhalle man in den Garten sieht, sitzt König Saul, in düstere Gedanken versunken. In einiger Entfernung vor ihm steht David und greift, ihn zu erheitern, in die Saiten seiner Harfe. Krampfhaft ballt Saul die Faust und krampfhaft preßt er die Lanze mit der Rechten, die wie der Blitzstrahl das finstere, auf das Angesicht gelagerte Gewitter begleiten soll. Nichts Schlimmes ahnend steht der Jüngling vor ihm und überläßt sich ganz der begeisternden Macht der Töne. Vor dem König, zu seiner Linken, sitzt Jonathan, die theilnehmenden Blicke liebevoll auf David gerichtet, die Hände wie in Andacht gefaltet. Auch ein anderer, neben dem König stehender Mann ist mit Aufmerksamkeit bei der Musik, während zwei Greise, rechts und links vom König, diesen mit sorglicher Miene beobachten. Das Gemälde hält sich durchaus in der Höhe idealer Auffassung; die Anordnung

1. Zeitr. ist vom Gefühl für Klarheit und Abrundung, sowie für große Linien und eindruckvolle Gegensätze der Massen geleitet; der Hauptnachdruck aber liegt in der Zeichnung der Charaktere und der vollkommenen Kundgebung dessen, was in ihrer Seele vorgeht. Die Malerei ist ohne allen bestechenden Glanz, aber in ihrer Einfachheit frei und meisterhaft. — Das Bild kam an den Herzog von Württemberg und hängt jetzt in der Sammlung des k. Museums in Stuttgart.

Der glückliche Erfolg dieses Bildes, das freudige Bewußtsein in Rom, in der Mitte der herrlichsten Kunstschöpfungen, umgeben von Schönheit in Natur und Menschenleben zu sein, der Genuß höchst angenehmer geselliger Verhältnisse, dazu noch die Seligkeit einer aufkeimenden, von ganzem Herzen erwiederten Liebe, wurden die Quelle eines zweiten Bildes, in welchem er seinem Dankgefühl gegen den Geber alles Guten einen sichtlichen Ausdruck geben wollte. Er malte das Opfer Noahs. Der Patriarch steht in der Mitte des Bildes vor dem Altar, umgeben von seiner Familie, den bekränzten andächtig betenden Kindern, und andern die mit Früchten nahen, der Frau die neben dem Altar kniet, den Söhnen, die beschäftigt sind, ein Schaf für das Opfer zu tödten. Weiter zurück steht die Arche, aus der die Thiere herausgehen. Auf der Wolke des Opferrauchs schwebt der Herr, von einer großen Engelschaar getragen daher, das Dankgebet zu vernehmen. Er deutet mit der Linken nach dem Versöhnungszeichen über der Arche und segnet mit der Rechten das Opfer. In diesem Bilde tritt vor allem die Freude an der Schönheit in ihr Recht; denn sowohl einzelne Frauengestalten, als vornehmlich die Engel, die Gott umschweben, sind von hinreißender Anmuth. Dabei aber ist der hohe Ton religiöser Begeisterung, tiefgefühlter Andacht durchaus maßgebend und der Styl der

Zeichnung größer noch als beim Saul, die Farbe blühender, die Behandlung freier. Das Bild war unter allgemeiner Bewunderung mehre Tage im Pantheon ausgestellt und kam alsdann in den Besitz des Herzogs von Württemberg, und hängt gegenwärtig in einem Zimmer des königl. Schlosses in Stuttgart. 1. Zeitr.

Im Gefolge der fast ungetheilten Anerkennung, die Schick mit dieser Ausstellung erworben, kamen alsbald Aufträge, die nur mittelbar mit seiner künstlerischen Neigung in Verbindung standen, Bildniß-Bestellungen. Aber auch hier leistete er Außerordentliches, wie man an dem lebensgroßen Bildniß der Töchter v. Humboldt's in ganzer Gestalt und in landschaftlicher Umgebung mit allgemeiner Bewunderung wahrgenommen und noch jetzt wahrnehmen kann. Gleich vortrefflich waren die Bildnisse von Frau v. Humboldt, Frau v. Cotta u. A., da er verstand, mit der Wahrheit des Lebens der Schönheit der Kunst in anspruchloser Einfachheit zu genügen.

Im Jahre 1807 trat Schick in die Ehe. Aus dem Bewußtsein erlangter höchster Erdenseligkeit im Besitz eines innig geliebten und die Liebe innig erwiedernden weiblichen Wesens war jenes herrliche Bild hervorgegangen, in welchem nach allgemeiner Annahme seine Kunst den Gipfel erreicht hat, Apoll unter den Hirten, davon wir hier einen Umriß mittheilen. Sonnenaufgang im Herzen wollte er schildern und wählte den Sonnenaufgang über der Menschheit, den Beginn der Bildung durch die Gottesgabe der Kunst. In ein mit Reizen der Natur reich ausgestattetes Gefilde versetzt uns seine Phantasie, in eine baum- und wiesenreiche Gegend, von welcher ein einfaches Hirtenvolk Besitz genommen. Hier ist der Musenführer, der Gott der goldenen Lyra eingekehrt, und wie er sich auf dem Rasen neben seinem heiligen Baume nie-

1. Zeitr. dergelassen, versammelt sich um ihn Jung und Alt, den Gesängen zu lauschen, die von seinen Lippen tönen. Der Jäger mit seinem treuen Hunde rastet vom Waldgang, die jugendliche Mutter mit dem in Gras und Blumen spielenden Kinde wendet sich andächtig ihm zu; es naht der Greis mit seinem Enkel, um das Glück, das ihn am Lebensabend noch erwärmt, sogleich für einen Lebensanfang zu gewinnen; Liebende schließen sich enger an einander, denn es ist ihnen, als wäre nun für ihr unaussprechliches Glück die Sprache gefunden; Landbebauer haben sich eingefunden und dem Gott gegenüber gelagert, und dämmert es auch erst in ihrer Seele: es ist doch Morgen=, nicht Abenddämmerung. Frauen und Mädchen hinter ihnen lauschen mit freudiger oder auch mit neugieriger Theilnahme, und drei halb erwachsene Kinder treten heran wie die berufensten Träger der neuen Bildung, wie die Genien, welche der göttliche Sänger begeistert, Schöpfer zu werden in Baukunst, Bildnerei und Malerei. Hinter ihnen naht ein Vater mit seinem Sohn, den seine Kunstliebe in niedere Kreise geführt, und macht ihn auf den Unterschied zwischen der Lyra des olympischen Gottes und der Rohrpfeife der bocksfüßigen Waldgeister aufmerksam. Diese aber halten sich in der Nähe versteckt und verbergen ihren Aerger und ihren gemeinen Spott und Hohn feige hinter dichtem Strauchwerk. Ein heiterer sonniger Tag ist über die Landschaft ausgebreitet, die sich über liebliche Gründe weit in die Tiefe des Bildes zieht.

Der Gesammteindruck dieses in einem klaren Goldton gehaltenen Gemäldes ist der der Schönheit; aber es ist nicht die abstracte Schönheit wie bei Mengs, die sich nur auf von der Antike entlehnte Formen beschränkt: sie ist vielmehr aus einer neuen Anschauung und Auffassung des Lebens hervor=

APOLLO UNTER DEN HIRTEN

gegangen, und nicht etwa einzelner Gliedmaßen, sondern des l. Zeitr.
ganzen Menschen in Stellung und Haltung, Miene und Bewegung, wie in den Formen des Körpers und Kopfes. In der Composition aber bewährt sich der Schönheitsinn in der durchgehenden Harmonie aller Linien, in der bei allem Reichthum und großer Mannichfaltigkeit doch gleichmäßigen (oder gleichgewichtigen) Anordnung der Gruppen; in der vollkommenen Klarheit und Einheit der Darstellung, in welcher nichts für sich besteht, vielmehr Alles — wenn auch auf verschiedene Weise — auf Einen gemeinsamen Mittelpunkt sich bezieht. Der größte Reiz aber des Bildes liegt in seiner Naivetät. Den strengsten Anforderungen der Compositions-Gesetze entsprechend und mithin sicher mit reiflichster Ueberlegung zu Stande gebracht, erscheint doch das Ganze wie von selbst entstanden, in jeder Gestalt, in jeder Gruppe, ja selbst im Maß dessen, was man von ihr sieht, so ungezwungen und natürlich, daß man versucht ist zu glauben, es habe sich das Bild von selbst gemacht, und man könne am Ende dergleichen wohl auch. — Das köstliche Werk, das zuerst in den Besitz des H. v. Cotta, später des Königs von Württemberg kam, ist nun in der Galerie des Museums der bildenden Künste zu Stuttgart.

Mit diesem Gemälde, das im J. 1809 vollendet war, schließt sich eine Periode in Schick's Künstlerleben. Nur noch eine kurze Spanne Zeit und weniges zu schaffen war ihm gegönnt; aber was er gethan, greift schon über in das Bereich der nächstfolgenden Bestrebungen, auf welche, wie gesagt, die Romantiker unter den Dichtern, vor Allen L. Tieck und die beiden Schlegel, einen unverkennbaren Einfluß ausgeübt. Das Gemälde, das ihn zunächst und bis zu seinem Tode beschäftigte, beschreibt er selbst mit folgenden Worten: „Es

1. Zeitr. stellt Jesus Christus vor in dem Alter zwischen Knaben und Jüngling; er schläft auf Wolken über der Erde erhaben in den Armen der Engel, die ihre Flügel über ihn halten; es erscheint ihm in einer Glorie das Kreuz und er breitet sehnsüchtig im Traume die Arme danach aus. Andere Engel knieen anbetend vor ihm. Der Sinn davon ist die erste Vorempfindung seines Leidens und der Erlösung des menschlichen Geschlechts durch dieses Leiden." Großer Schönheitsinn belebt auch dieses Bild, davon eine gemalte Skizze im Besitz von Schick's Sohn in Stuttgart ist, aber dem Künstler war der Boden des wirklichen Lebens mit seiner erfreuenden und erfrischenden Kraft unter den Füßen gewichen; er stand auf Wolken und richtete seine Blicke auf eine Welt voll Nebel, und indem er sich künstlich im Treibhaus der Phantasie gezogenen Empfindungen hingab, schwächte er die Kraft und Klarheit seiner natürlichen ab. Das ist der sehnsüchtig vom Kreuz träumende Knabe Jesus, das sind die Engel, die betend und bedauernd vor ihm knieen. Schick starb, ehe er das Werk ausführen konnte, mit welchem er sich von seiner glanzvoll begonnenen Laufbahn entfernt hatte. Reicher als Carstens an den mannichfachen Gaben und Mitteln der Kunst, konnte er die junge Schöpfung auf einen höheren Grad der Ausbildung heben; zugleich gelang es ihm, begünstigt durch äußere glückliche Umstände, durch Bekanntschaft und Umgang mit Fürsten und anderen hochgestellten Personen, den neuen Bestrebungen in einflußreichen Kreisen Achtung und Theilnahme zu gewinnen. Dennoch waren unverkennbar größere Kräfte bei Carstens in Bewegung und wirkten nachdrucksamer am innersten Triebrad der neuen Bestrebungen.

Eberhard v. Wächter. Endlich ist in dieser Reihe noch zu nennen Eberhard v. Wächter, geb. 1762 zu Bahlingen bei Tübingen, gest. 1852

zu Stuttgart. Beschränkter in den Mitteln der Kunst als die genannten Zeitgenossen, schwach in der Zeichnung, ohne stark ausgeprägten Formen- und Farbensinn, und wenig geschickt in Pinselführung und technischer Behandlung überhaupt, würde er kaum zu besonderer Anerkennung gelangt sein, wenn nicht Kräfte in ihm wirksam gewesen wären, ohne welche alle Mittel der Kunst nichts fruchten, und die ihren Mangel sogar übersehen machen. Durchdrungen von der innigsten Liebe zur Kunst, die für ihn Leben war, vergängliches und ewiges, so daß er bis ins hohe Alter unausgesetzt thätig war, unterstützt von Bildung des Geistes, Reichthum der Phantasie und Wärme des Herzens, erfüllt von großen und erhebenden Gedanken, war er unablässig bemüht, Gegenstände zu finden, in denen er sein künstlerisches Wollen offenbaren, an denen die hohe und beglückende Gabe der Kunst recht sichtbar hervortreten könnte. Auch er erkannte in der Mythologie und Geschichte der Griechen und im Alten Testamente die reichsten Fundorte für Stoffe von allgemein menschheitlicher Bedeutung und darum von nie alterndem Werth; aber er fügte auch die römische Geschichte hinzu und schloß sich vom Neuen Testament nicht ab. Dem erwählten Stoffe gehörte er mit ganzer Seele und allen Kräften an, kein Nebengedanke — auch kein künstlerischer — leitete ihn, und so liegt auf Allem, was er geschaffen, außer der Wärme der Empfindung, der Reiz der Naivetät, und sichert ihm seinen Werth. Dessen ungeachtet haftet an vielen seiner Werke, und gerade an den bedeutendsten, ein fühlbarer Mangel: der Fehler des verschlossenen Gedankens. Diese Innerlichkeit, die nicht zum klar ausgesprochenen Worte kommen kann, hat die Folge, daß er bei aller Tiefe und Wahrheit der Empfindung von Verschiedenen verschieden, von Vielen, ja den Meisten, nicht verstanden wird.

1. Zeitr. Auch er hat, wie Schick, seine Studien in Paris gemacht und ist dann nach Rom gegangen. Dort fand er Carstens und schloß sich sogleich als Gesinnungsgenosse an ihn an. Als die Folgen der französischen Kriegszüge 1809 ihn von da vertrieben, ging er nach Wien und wurde dort für eine Anzahl jüngerer Künstler und auch einige Altersgenossen ein Stütz- und Mittelpunkt der Bestrebungen, aus denen die zweite Periode der neuen deutschen Kunst hervorgehen sollte.

Von dem Aufenthalt in Wien schreibt sich sein Hauptwerk her: „Hiob und seine Freunde", gegenwärtig im Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. In sich gekehrt und stumm sitzt der Leidträger auf einem Haufen faulen Strohes, in einen weiten Mantel gehüllt, die Hände über die Knie verschränkt. Vor ihm zu seiner Rechten auf einer Bank im Hofraum haben die drei Freunde: Eliphas von Theman, Bildad von Suah und Zophar von Naema Platz genommen. Da sitzen sie in düsteres Schweigen gehüllt, sie und Hiob, und so saßen sie schon sieben Tage und sieben Nächte, ohne ein Wort zu reden. Aber der Augenblick ist nahe, wo Hiob die furchtbare Verstummung bricht und den Tag verflucht, der ihm das Leben gegeben. (Buch Hiob 2, 13. 3, 1.) Nichts kann den künstlerischen Charakter Wächter's schärfer bezeichnen, als die Wahl dieses Momentes. Es lag so nahe, Einen der Freunde sprechen, oder Hiob sich verantworten zu lassen; Wächter hielt sich an den Zeitpunkt, wo die Gedanken noch alle stumm in der Seele arbeiteten, wo jeder der Freunde nach Trost suchte und seine Armuth bitter empfand, und in Hiob Ingrimm und Erbitterung immer höher angeschwollen den endlichen Ausbruch der Verwünschung verkünden. Aber stumme Mienen sind vieldeutig, und dem Insichgekehrten ist nicht unwidersprechlich anzusehen, was er denkt und empfindet, einen wie

reichen Schatz hoher Gedanken oder tiefer Empfindungen der Künstler ihm auch zugemessen. Immerhin ist die über das Gemälde ausgebreitete Laut- und Bewegungslosigkeit, die finstere, drückende Stimmung ergreifend und fesselnd — wenn auch nicht wohlthuend — und zeigt uns den ernsten Sinn und die eigenthümliche künstlerische Kraft, womit die gewaltige Aufgabe aufgefaßt worden.*)

Der Charakterzug reiner Innerlichkeit tritt mit fast gleicher Entschiedenheit an einem zweiten Gemälde hervor, das sich im Besitz des B. v. Uexküll befindet und den „letzten Schlaf des Sokrates" zum Gegenstand hat. Ruhig lächelnd liegt der Weise schlafend auf harter Gefängnißbank, und ruhig, ohne eine Miene zu verziehen, steht der Gefangenwärter vor ihm und betrachtet ihn. Wer die Geschichte und die Gesichtszüge kennt, weiß, daß ihm hier der Zeitpunkt kurz vor einer sehr ungerechten Hinrichtung vorgeführt wird; er kann sich in die heiteren Traumbilder des Schuldlosen und in die stumme Bewunderung und Theilnahme des Gefängnißwärters hinein denken. Aber das Bild zwingt ihn nicht unabweislich dazu; denn — die Gedanken, die er sehen soll, bewegen sich hinter einem Vorhang.**)

In der gleichen Richtung sind noch mehre Gemälde Wächter's entstanden, von denen ich nur Cimon im Gefängniß, Marius auf den Trümmern von Karthago, Andromache und Hekuba am Grabe Hektors, die griechische Muse in den Ruinen Athens, die Mutter des Menökeus in stummer Verzweiflung über den freiwilligen Tod ihres Sohnes***); den

*) Radiert von Rahl 1807.

**) Tod des Sokrates, lith. von Emminger.

***) Radiert von Rahl.

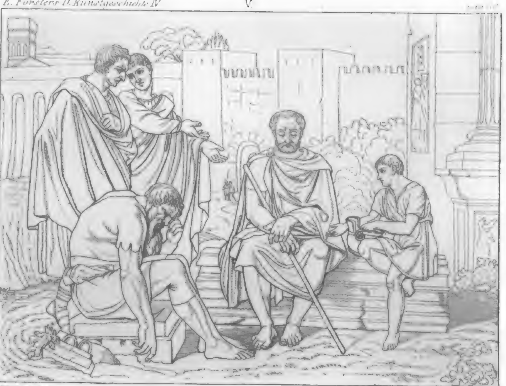
 blinden Belisar am Thor von Rom*); Brutus, auf den Untergang Cäsars sinnend**); Antigone bei der Leiche ihres Bruders, nennen will.

Obschon nun Wächter am liebsten bei Gegenständen dieser Art verweilt, so hat er sich doch nicht ausschließlich darauf beschränkt. Wenn er aber auch wirklich die Grenzen vom Gebiete des Schweigens überschreitet, über eine möglichst ruhige Betrachtung, über die Empfindung von Schönheit, Freude oder Schmerz geht er selten hinaus; Handlungen und Thaten reizen ihn nicht zur Darstellung und so ist seine Kunst durch und durch lyrischer Natur, wobei er seine Bilder mit Vorliebe zu Trägern poetischer Gedanken macht. Dahin gehören die Horen Eunomia, Dike und Irene als Vertreterinnen von Recht, Gerechtigkeit und Frieden, den Grundlagen der geselligen Ordnung**); Herkules am Scheidewege, ein für einen Jeden passendes Lebensbild; Cornelia, die Mutter der Gracchen**); die Nemesis, Cornelia und Cäsar, dem man den Kopf des Pompejus bringt***), u. a. m. Er bewegt sich übrigens nicht ausschließlich in diesen ernsten Kreisen, wie denn ein sehr heiteres Gemälde von ihm, „das Lebensschiff", auf welchem alle Alter und Geschlechter auf der Fahrt durch das Leben dargestellt sind, jetzt im Besitz des Herrn Paul de Sick in Stuttgart, allgemeines Wohlgefallen geerntet, obschon dabei der Idealismus bis zur rücksichtlosesten Vernachlässigung aller Möglichkeiten (der Ruderhaltung, der Fortbewegung, der Raumvertheilung, des Stehens und Sitzens u. s. w.) getrieben ist. Aber das Kind spielt sorglos mit den Wellen, der Jüngling drückt die Geliebte, die Mutter das

*) Davon wir hier eine Abbildung mittheilen.

**) Radiert von Rahl.

***) Gestochen von F. Leybold.



BELISAR ALS BETTLER.

Kind ans Herz, und der Greis sieht in den treibenden Wellen das verfließende Leben. 1. Zeitr.

Ungleich schwereren Gehaltes und schwungvoller ist eine Composition aus Wächter's späteren Jahren, Jupiter, der den Sterblichen zum Trost die Musen zur Erde entsendet, eine Zeichnung, die wie ein Hymnus auf den Eintritt des Frühlings wirkt. Gleich anmuthig ist das scherzhafte Bild von Amor, dem Bacchus den Labetrunk reicht.

Joh. Martin v. Rhoden, geb. 1782 zu Cassel, J. Mart. v. Rhoden. Landschaftsmaler, ging 1827 von Rom nach Cassel, lebt aber seit 1833 in Rom. Für ihn ist die Natur ein reicher Quell poetischer Gedanken und Anschauungen, von der heitersten Lieblichkeit bis zur herzerschütternden Erhabenheit. Seine Gemälde und Zeichnungen, für welche er die Motive fast ausschließlich in Italien fand, zeichnen sich durch eine liebevolle, bis ins kleinste Detail gehende Ausführlichkeit aus.

Joh. Christian Reinhart, geb. 1761 auf einem J. Chr. Reinhart. Dorfe bei Hof im Voigtlande, gest. 1846 in Rom, wandte sich 1778 in Leipzig, wo er Theologie studieren sollte, zur Kunst, und ging, nachdem er sich längere Zeit in Dresden und Meiningen aufgehalten, 1789 nach Rom. Obschon er allerhand kleine Compositionen aus dem Leben und viele Thierbilder gezeichnet, war doch sein eigentliches Fach die Landschaft, und da er nicht nur malte, sondern auch die Radiernadel fleißig handhabte, so haben seine Arbeiten eine weite Verbreitung gefunden. Am liebsten hielt er sich an die Landschaften aus der Umgegend von Rom, oder er benutzte in freien Compositionen die Eindrücke, die er auf seinen Streifzügen durch dieselbe gewonnen. Immer war es ihm um das Große und Bedeutende in der Natur zu thun, er

mochte sie nun in heiterer Ruhe oder im Gewittersturm schildern wollen; Schönheit in den Linien, Gleichmaß in den Massen, Harmonie der Gegensätze, Entschiedenheit und Reinheit der Stimmung und somit Anklang an Phantasie und Gemüth — das waren die Ziele seiner Kunst; nicht Studium und Ausführung des Details mit naturalistischer Nachahmung der Wirklichkeit, nicht die Reize der atmosphärischen Erscheinungen, noch die Zauberwirkungen des Lichts, oder des Helldunkels, oder des glänzenden Schimmers der Spiegelungen; nicht die Natur in ihrer Natürlichkeit, sondern in ihren Beziehungen zum Seelenleben, in ihren poetischen Wirkungen. Man lernt seinen künstlerischen Charakter ziemlich gut kennen in seinen „Malerisch radierten Prospecten von Italien. Nürnberg 1799" ꝛc. 72 Blätter, darunter eine Sturmlandschaft, welche Schillern gewidmet ist. Gemälde von ihm wird man in vielen öffentlichen und Privatsammlungen antreffen; seine schönsten Landschaften dürften die sein, welche er im Palazzo Massimi am Fuße des Capitols in Rom in Tempera ausgeführt, Felsenlandschaften mit Wasserfällen, Waldpartien und fernen Bergen. Hier sind Baumgruppen, Wasserflächen und Fernsichten von einer Schönheit in der Zusammenstellung, so frisch und erquickend, daß die Natur ihr Feierkleid angezogen zu haben scheint, uns an ihre entzückendsten Reize zu bannen. Sein letztes Oelgemälde, eine heitere griechische Landschaft, staffiert mit der Erfindung des korinthischen Capitäls, ist in der Neuen Pinakothek zu München.

Was in dieser Zeit für die Malerei in Deutschland geschah, liegt großentheils außerhalb der die Neuzeit bildenden Bewegung, und werde ich später davon Nachricht geben, wenn ich auf die Kunstthätigkeit in einzelnen deutschen Städten zu sprechen komme.

Dritter Abschnitt.

Bildnerei.

Canova. Thorwaldsen. Dannecker. Ohmacht. M. Wagner. G. Schadow rc.

Gleich der Malerei holte auch die Bildnerei ihre ersten Kräfte zu einem neuen Aufschwung ihrer Thätigkeit aus den Werken des Alterthumes. Die Stelle eines Vorläufers, die dort Mengs übernommen, war auf diesem Gebiete einem Italiener zugefallen, Ant. Canova aus Possagno, geb. 1757, Ant. Canova. gest. zu Venedig 1822. Von dem manierierten Virtuosenthum Bernini's richtete er zuerst wieder die Blicke auf antike Sculpturen und betrat mit seinem Theseus, der den Centaur erschlägt (in Wien), einen von der bisherigen Straße durchaus abweichenden Weg. Begabt mit einem großen Talent der Ausführung, das ihn Marmor wie Wachs behandeln ließ; mit einem Sinn für Schönheit und Anmuth, wie er vielleicht seit dem Untergang der alten Kunst Keinem verliehen gewesen; dazu mit einer entschiedenen Neigung zum Gefühlvollen, womit auf das Gemüth der Beschauer am eindringlichsten zu wirken ist, mußte Canova rasch einen weitverbreiteten Ruhm und die Herrschaft auf dem europäischen Kunstgebiet erlangen. Für die deutsche Kunst hatte er indeß zunächst nur die Bedeutung, daß er von der Nachahmung des Bernini abgelenkt; aber zu seiner weichlichen Formengebung, seinem ins Malerische spielenden Styl, seiner bewußten Empfindsamkeit und überhaupt theatralischen Darstellweise, seiner gezierten Lieblichkeit, und seiner Spiegelglätte der Ausführung mußte der Genius der neuen deutschen Kunst, sowie

1. Zeitr. er zum Worte kam, Nein! sagen. Und er kam zum Worte in — Albert Thorwaldsen.

Wir können uns der Bemerkung nicht verschließen, daß die neue deutsche Kunst ihre ersten Vertreter aus dem hohen Norden erhalten, gerade aus jenem Lande, wo die wenigsten Kunstdenkmale zu finden waren, und das der Kunstgeschichte bis dahin fast noch keinen Namen gegeben. Der Vater von Mengs war ein Däne, Carstens ein Schleswiger, und Thorwaldsen stammt aus Island.

A. Thorwaldsen. Albert Thorwaldsen, geb. 19. Novbr. 1770 zu Kopenhagen*), gest. daselbst 24. März 1844, war der Sohn eines Schiffs-Bildschnitzers, stammt aber aus einem alten, mit dem König Harald Hildetand verwandten Geschlechte, das von Dänemark nach Norwegen, von da nach Island geflüchtet, und welchem Oluf Paa, ein Bildschnitzer des 12. Jahrhunderts, angehörte. Hier lebte Thorwald Gotskalksen, Thorwaldsens Großvater, als evangelischer Prediger zu Miklabye, dessen Sohn Gotskalk, Thorwaldsens Vater, wieder nach Kopenhagen übersiedelte, und es geht sogar die Sage, daß auf der Ueberfahrt dahin ihm der Sohn Albert geboren worden. Wenn er aber hier eine Stelle einnimmt in der Geschichte der deutschen Kunst, so geschieht es, weil das Vater-

*) Weder Tag, noch Jahr der Geburt sind genau ermittelt, und Thorwaldsen selbst gab den 8. März als seinen Geburtstag an; denn an diesem Tag war er nach Rom gekommen. Ausführlich ist das Werk: Leben und Werke des dänischen Bildhauers Bertel Thorwaldsen von Thiele. Deutsch Leipzig 1832. 1834. Ferner: Thorwaldsens Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen rc. von J. M. Thiele. Deutsch Leipzig 1852. In beiden Werken wird der Künstler Bertel genannt. Aus seinem eigenen Munde habe ich die Worte: „Ich heiße Albert, nicht Bertel!“ und so unterschreibt er sich in Briefen und in seinem Testament.

land des Genius nicht durch den Staat, sondern durch den Volksstamm umgrenzt ist. Deutsche Kunst ist aus germanischem Geiste geboren, und diesem gehören auch die Dänen an, wie sie denn auch vor Ausbruch der politischen Feindseligkeiten sich allerwege zu den Deutschen gehalten. Was Thorwaldsen insbesondere betrifft, so hat er von Jugend auf aus Herzensdrang in diesen Reihen gestanden, und dankbar und freudig verehrt ihn die neue deutsche Kunst unter ihren Vorkämpfern und Gründern. 1. Zeitr.

Seinen Lebenslauf begann er unter drückenden Verhältnissen; doch leuchtete der Genius früh auf. Mühsam erwarb der Vater die Mittel zur Erhaltung seiner Familie durch Bildschnitzwerk für Schiffe auf den Kopenhagener Schiffswerften; dorthin mußte ihm der Sohn öfters das Mittagessen bringen und dann geschah es nicht selten, daß der blondlockige Knabe, während der Vater am kärglichen Mittagbrot saß, Hammer und Meißel oder das Beil zur Hand nahm und an den väterlichen Arbeiten die jungen Kräfte bessernd und vollendend versuchte. Im J. 1781 wurde er in die unterste Zeichnungs-Classe der Akademie aufgenommen und rückte allmählich bis zum J. 1786 in die Modell-Classe auf, wo er sich den ersten akademischen Preis, die kleine silberne Medaille, 1787 erwarb, worauf 1789 die große silberne Medaille für einen „ruhenden Amor“ folgte. Seine hohe Begabung ward bald und allseitig erkannt, und wunderbarer Weise wurde gerade der Lehrer, durch welchen Carstens die Akademie verleidet worden, Prof. Abildgaard, sein besonderer Beschützer und Förderer; wobei allerdings die Fügsamkeit Thorwaldsen's, die ihn nicht nur Abildgaard's Lehren befolgen, sondern sogar nach seinen Entwürfen modellieren ließ, mit in Rechnung zu stellen ist. Bei jeder Concurrenz erhielt Thorwaldsen den Preis, um den

1. Zeitr. er warb (1791 die kleine goldene Medaille für die „Vertreibung Heliodors aus dem Tempel") und danach auch die große goldene Medaille nebst dem Reisestipendium nach Rom (1793 für die „Heilung des Lahmen durch Petrus und Johannes"). Bis zur Flüssigwerdung des Reisegeldes erhielt er eine jährliche akademische Unterstützung in Kopenhagen, wobei man es zugleich auf einige bis dahin außer Acht gelassene wissenschaftliche und Welt-Bildung des jungen Genies abgesehen hatte, und sonst auf alle Weise für einträgliche künstlerische Beschäftigung sorgte. Denn er konnte bei seiner Abreise von Kopenhagen seiner Mutter ein mit Goldstücken gefülltes Kästchen als Geschenk zurücklassen. So waren ihm alle Wege geebnet und das Glück, das sich sonst so spröde zeigt gegen bevorzugte Geister, schien ihm die reichsten Schätze freiwillig entgegen zu tragen, und Beschwerden und Gefahren ihm fern halten zu wollen.

Am 20. Mai 1796 trat Thorwaldsen seine Reise nach Rom an, und zwar zur See, auf der königlichen Fregatte Thetis, kam aber erst nach neunmonatlangen Irrfahrten, Belagerungen und Quarantainen, und nachdem er endlich zu Malta die Fregatte verlassen und nach Palermo in einem offenen Boote und nach Neapel mit dem Paquetschiff gegangen war, am 8. März 1797 in Rom an.

Wie schon erwähnt, betrachtete Thorwaldsen diesen Tag als seinen Geburtstag; denn in Rom, obschon damals gerade von dort die größten Meisterwerke als Kriegsbeute nach Paris geführt wurden, ging ihm das Leben erst auf in der Weihe der Kunst und in der Erkenntniß ihrer Aufgaben. An seinem Landsmann, dem berühmten Archäologen Zoëga, fand er einen einsichtigen Wegweiser ins Alterthum und einen strengen Richter; an Asmus Carstens aber ein rühmliches Vor-

bild und einen treuen Freund. Thorwaldsen hat es oft mit 1. Zeitr.
der ihm eigenen Bescheidenheit ausgesprochen, daß er alles, was er sei, nur Carstens verdanke, und daß dieser ihm den rechten Weg in der Kunst gezeigt, den er ohne ihn schwerlich gefunden haben würde. Und in der That erkennt man leicht in Thorwaldsen's ersten Arbeiten in Rom, im Jason, Mars ꝛc., in der Wahl der Gegenstände wie in der Behandlung, den Einfluß von Carstens, wenn auch nicht in dem Umfang, wie der edle Künstler sich selbst einreden wollte. Beide Genien aber sind auf's innigste verwandt, und Beide, berufen, der Kunst unserer Tage zur wahren Bedeutung verholfen zu haben, unterscheiden sich hauptsächlich nur durch das, was ein Jeder zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zweckes gethan. Die antike Kunst gibt Beiden Anregung und Licht; wenn sie aber Carstens in das Leben und die Poesie der alten Völker eingeführt, so erschließt sie Thorwaldsen, der nach einem Briefe Zoëga's an Münter vom 4. Octbr. 1797 „ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie“ nach Rom gekommen, die Natur, und lehrt ihn das Leben kennen und in seiner schönsten Erscheinung fassen und darstellen.

Nächst Carstens, der ihm bald durch den Tod entrissen wurde, waren es J. A. Koch und Reinhart, an die er sich mit warmem Kunsteifer und inniger Freundschaft anschloß, wie er denn auch mit ersterem eine gemeinschaftliche Wohnung bezog.

Inzwischen waren die drei Jahre des Reisestipendiums verflossen; ungeachtet seines glänzenden Talentes hatte Thorwaldsen noch keinen Fuß breit auf dem Felde des Ruhmes gewinnen können, das Canova allein beherrschte. Zudem hinderten die kriegerischen Zustände Europa's thätige Kundgebungen der Kunstliebe bei Fürsten und Reichen, und Thor-

1. Zeitr. waldsen mußte, wie schwer es ihm auch ankam, Rom den Rücken zu wenden, an die Heimkehr denken. Um diese Zeit — es war im Herbst 1800 — modellierte er den Jason in Thon, zerstörte aber das Thonmodell wieder, da ihm die Mittel fehlten, es in Gyps formen zu lassen. Die Abreise verschob sich durch äußere Umstände von Monat zu Monat, und das veranlaßte ihn, im Frühjahr 1803 seinen Jason von Neuem aufzubauen. Obwohl er nun inzwischen zu größerem Ansehen gelangt war und selbst Canova's Anerkennung der Neuheit und Größe seines Styls geerntet hatte, standen die äußeren Verhältnisse wie früher, und auch der zweite Jason wäre dem Schicksal des ersten gefolgt, hätte nicht Frau Friederike Brun, geb. Münter, die edle und verständige Landsmännin des Künstlers, das Modell formen und gießen lassen.

Dennoch war auch damit das goldene Vließ noch nicht erobert. Thorwaldsen mußte Rom Lebewohl sagen. Der Vetturin war gemiethet, der Koffer gepackt, schweres Gepäck vorausgeschickt, Thorwaldsen zum Einsteigen bereit; da verund erlangte ein Mitreisender, der preußische Bildhauer Hagemann, dessen Paß nicht ganz in Ordnung war, einen Tag Aufschub. Und dieser Eine Tag entschied über Thorwaldsen's Zukunft. An diesem Tage war der englische Banquier Sir Thomas Hope durch einen Lohnbedienten in die verlassene Werkstatt Thorwaldsen's, wo noch das Gypsmodell des Jason stand, geführt worden, und hatte, hingerissen von dessen Schönheit, sich sogleich entschieden, es in Marmor ausführen zu lassen, ja die von Thorwaldsen dafür geforderte Summe von 600 Zechinen sogleich auf 800 erhöht. Da hatte Jason sein Ziel erreicht und der Künstler konnte seine Weltlaufbahn beginnen. Thorwaldsen blieb in Rom, und nun folgten Bestellungen auf Bestellungen, so daß sogar Jason

zurückstehen und dem Künstler zu neuen Erfindungen Zeit 1. Beitr.
lassen mußte.

Friederike Brun erlebte die Freude, zu sehen, wie das kleine Opfer, das sie gebracht, zu so großen Wirkungen geführt, daß Thorwaldsen nicht nur von aller Welt geehrt, von Fürsten und Großen ausgezeichnet und mit Aufträgen überhäuft ward, sondern daß er die volle Würdigung bei dem Manne fand, dessen Kunst-Urtheil am schwersten wog, und der doch in ihm einen gefährlichen Nebenbuhler erstehen sehen mußte. Canova, zu höchst gestellt als Künstler, und doch noch höher durch Adel der Seele und Humanität, sagte, als er die Skizze zum Adonis von Thorwaldsen gesehen, zu Frau Fr. Brun: „Questa statuetta é bella e nobile e piena di sentimento. Il vostro amico davvéro é un uomo divino! — Il est pourtant dommage, que je ne sois plus jeune!“

Die ersten bedeutenden Aufträge, die ihm — außer verschiedenen Marmorbüsten — wurden, kamen von der russischen Gräfin Woronzoff, die sich nach Zeichnungen des Künstlers die Statuen eines Bacchus und Ganymedes, einer Venus und eines Apoll, deßgleichen eine Gruppe, Amor und Psyche, sämmtlich in Carrara-Marmor, bestellte.

Indeß konnte Thorwaldsen weder die Ausführung des Jason sogleich beginnen, noch überhaupt des gewonnenen Glücks wirklich froh werden. Ein ernstliches Unwohlsein, verbunden mit einem unüberwindlichen Trübsinn, nöthigte ihn, Rom auf einige Zeit zu verlassen. Er ging nach Neapel, und, als auch die dortige Luft keine Besserung brachte, zu der ihm befreundeten Familie des dänischen Gesandten Schubart nach Montenero bei Livorno, wo er nach und nach gesundete, und wo es ihm überhaupt so wohl erging, daß er gern und oft dahin zurückkehrte. Hier war es denn auch,

1. Zeitr. wo er bei wieder erstarkten Kräften mit Vorliebe sich jener Kunstgattung widmete, in der er bald Neues und Außerordentliches leistete. Die malerische Behandlung des Reliefs, wie sie selbst noch von Canova beibehalten worden, hatte demselben Einheit, Deutlichkeit und Charakter genommen; Thorwaldsen führte das Relief wieder auf das Princip der altgriechischen Sculptur zurück, wonach sich mit Vermeidung von Perspective und Verkürzungen die Darstellung auf die einfache gleiche Fläche beschränkt. Was bei dieser Beschränkung scheinbar an Freiheit verloren ging, wurde durch Bestimmtheit der Formen, Einfachheit der Composition und Harmonie aller Theile reichlich ersetzt. Dazu bot ihm das Relief in großer Ausdehnung die Mittel, dichterische Gedanken und Bilder selbstständig und unter verhältnißmäßig geringen Schwierigkeiten in der Sprache der Bildnerei wiederzugeben.

Die Verdienste Thorwaldsen's auf diesem Kunstgebiet waren bald allgemein anerkannt, er war der „Fürst", der „Gigant des Basreliefs", und seine derartigen Arbeiten erhielten in Kurzem die Bedeutung von Gesetzquellen. Dennoch dürfen wir nicht übersehen, daß er der Weiterbildung Raum gelassen. So streng er sich nehmlich Rechenschaft gab bei runden Figuren über jede Stellung und Bewegung und deren Möglichkeit, so leicht begnügte er sich im Relief mit der momentanen Erscheinung im Bilde, ohne danach zu fragen, ob nicht eine Uebersetzung derselben in die Wirklichkeit ihre Unmöglichkeit darthue?

Das schmälert übrigens das große Verdienst des Künstlers nicht, und hocherfreulich bleibt es, daß das Relief die Form ward, in welcher er am liebsten sich aussprach; und er hatte einen Reichthum von Gedanken und Bildern, die ausgesprochen sein wollten.

So entstanden jene köstlichen Bilder, in denen bald das heitere Naturleben sich spiegelt, bald Erzählungen oder Andeutungen alter Dichter ihren sichtbaren Ausdruck fanden, sowie solche, welche dem Andenken theurer Verstorbenen oder anderen religiösen Stimmungen gewidmet sind. Eine der ersten Arbeiten dieser Art war, unzweifelhaft in Erinnerung an Carstens, der Tanz der Musen auf dem Helikon, womit er seine gastfreundliche Wirthin zu ihrem Geburtstage am 10. Septbr. 1804 überraschte. 1. Zeitr.

An diesen ersten Aufenthalt in Montenero reihen sich ein Paar Ereignisse, die wegen ihrer poetischen Färbung eines dauernden Gedächtnisses werth sind. Thorwaldsen hatte dort die Gruppe von Amor und Psyche, wie der Gott die Schale mit dem Trank der Unsterblichkeit der Geliebten reicht, modelliert und zurückgelassen. Nach seiner Abreise schlug der Blitz in das von ihm zur Arbeit benutzte Zimmer, verwüstete Alles, was darin war, verschonte aber die Gruppe! — Unter den Entwürfen zu Statuen, die er von dort mitnahm, befand sich auch die meergeborene Göttin der Schönheit, die er später für den Lord Lucan ausführte. Das Schiff, das die Statue nach England bringen sollte, scheiterte; die Ladung versank auf den Meeresgrund; Venus aber wurde aus der Tiefe gehoben und entstieg so zum zweiten Male dem Schooße des Okeanos.

Es darf auch erwähnt werden, daß Thorwaldsen während dieses Sommeraufenthaltes von der Florentinischen Akademie zum Professor ernannt wurde, womit die Reihe der Ehrenbezeigungen beginnt, die im Verlauf der Jahre fast unabsehlich sich ausdehnte.

Zurückgekehrt nach Rom, beschäftigte sich Thorwaldsen zunächst mit Ausführung der mitgebrachten Entwürfe, sowie

1. Zeitr. mit neuen Erfindungen; deßgleichen mit der Statue des Jason, der aber bis zum J. 1828 auf seine Vollendung harren mußte; (wofür der Künstler seinen Wohlthäter, als welchen er Sir Thomas Hope zeitlebens ansah, anderweitig durch Werke seiner Hand freigebig zu entschädigen suchte). Immer vertrauter mit den Dichtungen Homer's und immer klarer über die Formen und Gesetze des Reliefs, componierte er nun (1805) das berühmte Bild von dem Zorn des Achilles über die Entführung der Briseïs. Die dänische Regierung, welche durch das Reisestipendium eine Art Anrecht an Thorwaldsen hatte, war weit entfernt, dieß geltend zu machen; sie hatte vielmehr in der Freude über seinen wachsenden Ruhm, der sich bald in Ehrenauszeichnungen von Akademien und von Fürsten und in den ausgedehntesten Bestellungen bethätigte, die sich freilich auch öfters wieder zerschlugen (wie z. B. die „Freiheit" Nordamerica's), ihm ein nicht unansehnliches Geldgeschenk übersandt und stillschweigend in den längeren Aufenthalt in Rom gewilliget; ja sie hatte ihm sogar 1805 die erledigte Professur der Bildhauerei an der Akademie in Kopenhagen übertragen, ohne auf seine sofortige Rückkehr zu dringen. Als man jedoch im J. 1811 in Norwegen einen Marmorbruch entdeckt und sich entschlossen hatte, denselben zu Gunsten der Haupt- und Residenzstadt auszubeuten, wurde Thorwaldsen eingeladen, nach Kopenhagen zu kommen und mit Rath und That hülfreich zu sein. Bereit, dem Rufe zu folgen, wurde er jedoch in Rom zurückgehalten durch eine neue, unvorhergesehene Bestellung, die seine künstlerischen Kräfte gerade in der von ihm mit Vorliebe und Auszeichnung verfolgten Richtung mit Einem Male zur vollsten Entwickelung führte. Gegen Ende des Jahres 1811 befahl ein kaiserlich französisches Decret (wohl im Namen des Königs von Rom), den Palast

des Quirinals auf Montecavallo zu einer Wohnung für Na- 1. Beitr.
poleon auf das prächtigste einzurichten. Der deutsche Architekt Stern, der mit den nöthigen Arbeiten beauftragt worden, wandte sich für die bildnerische Ausschmückung eines Zimmers an Thorwaldsen, und dieser übernahm es, einen 29 Ellen langen, gegen 4 F. hohen Fries mit einem Relief in Gyps binnen drei Monaten auszuführen. Mit feinem Takt wählte er dafür den Siegeseinzug Alexanders in Babylon und stellte damit eines der wunderwürdigsten Zeugnisse seines Genius, und zugleich ein herrliches, in alle Zeiten hinein leuchtendes Denkmal der neuen deutschen Kunst auf.

Zu den vier in Montenero entworfenen Statuen des Bacchus, Apollo, Ganymed und der Venus, und den Reliefs von Amor und Psyche, dem Tanz der Musen, den Jahreszeiten, waren unterdessen noch die Statuen des Mars, des Adonis, des Amor, des Mars mit Amor, der Psyche, der Hebe ꝛc., ferner die Reliefs: A Genio Lumen!, Hector und Paris, Amor als Löwenbändiger, die Geburt der Venus, Bacchus und Amor, die Erweckung der Psyche durch Amor, Vulcan, Venus und Mars ꝛc. gekommen. Nach dem Alexanderzug gingen 1813 und 1814 mehre Grabmonumente (für Philipp Bethmann-Hollweg, Frau Baronin v. Schubart, auch Bildnißstatuen wie die höchst reizende der Lady Elisabeth Russel, die Gräfin Ostermann ꝛc., aus seiner Werkstatt hervor, dazu die unvergleichlichen Reliefs Achilles und Briseïs, dann die Nacht und der Tag, mit welchen beiden letztgenannten er so zu sagen die ganze Welt eroberte; denn in Tausenden von Copien in Stein und in Erz, in Gyps und in Alabaster, in Muscheln und Siegelringen verbreitete man die reizenden Bilder.

Im Jahr 1817 entstanden die Statuen des stehenden

 Ganymed, dann des knieenden Ganymed mit dem Adler, des berühmten Hirtenknaben, der Tänzerin, sowie des Argus-tödters Mercurius. Zu gleicher Zeit war er mit der Herstellung der äginetischen Bildwerke für den Kronprinzen Ludwig von Bayern beschäftigt, was ihn zum Versuche einer Composition im archaistischen Style, der bekannten Statue der Hoffnung, reizte. Aber auch die Gruppe der Grazien stammt aus dieser Zeit, und aus dem Frühling 1818 der sterbende Löwe von Luzern.

Im Sommer 1819 (14. Juli) reis'te Thorwaldsen nach Kopenhagen, das er seit 23 Jahren nicht mehr gesehen. So sicher diese Reise nur aus patriotischen Wünschen hervorgegangen und so wenig sie an den äußeren Verhältnissen des Künstlers, der bereits mit Ehren aller Art überhäuft war, irgend etwas änderte, da er auch nach Verfluß eines Jahres wieder in Rom war, so bezeichnet sie doch einen entschiedenen Wendepunkt in seinem Wirken und Schaffen.

Ein flüchtiger Rückblick auf die bisherigen Arbeiten zeigt ihn uns inmitten der Anschauungen des Alterthums, in Gemeinschaft der Götter und Helden Griechenlands oder reiner Naturmenschen. Kaum daß er mit ein Paar aus Gefälligkeit und nur auf Bestellung übernommenen leichten Relief-Entwürfen für einen Taufstein in Dänemark den Boden des neuen Glaubens berührte. Unterhandlungen mit dem Kronprinzen Ludwig von Bayern wegen eines Frieses mit Darstellungen aus dem Leben Jesu für eine „Apostelkirche" in München hatten zu keinem Ergebniß geführt. In Kopenhagen ward ihm zuerst vom König der Auftrag einer Christusstatue für die Schloßkirche, und da man eben am Bau eines neuen, großen Gotteshauses (der Frauenkirche) war und ihn zu Rathe zog, so entspann sich in seinem Geist der Plan

für ein umfassendes christliches Sculpturwerk, das sich ganz 1. Beitr. an die im altgriechischen Baustyl aufgeführte Kirche anzuschließen habe, in das Giebelfeld die Predigt des Johannes, in die Vorhalle Propheten und Sibyllen, vor den Altar im Innern Christus und in die Nischen der Seitenwände die Apostel; dazu für die Taufcapelle die Taufe Christi, und für die Beichtcapelle das Abendmahl. Mit diesem, von der Commission bereitwillig angenommenen Plan betrat Thorwaldsen ein ihm bisher so gut wie ganz fremdes Gebiet; und es dürfte angemessen sein, sich darüber Rechenschaft zu geben, wie sich das neue künstlerische Wirken zu dem bisherigen verhalte?

Ich habe weiter oben schon angedeutet, daß der nächste Erfolg der Studien antiker Plastik bei ihm ein tieferes Eingehen in die Natur war, in den Bau, die Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers, eine klare Erkenntniß der der Natur inwohnenden unerschöpflichen Fülle von Schönheit, Anmuth und jeglichem Reiz. In der Auffassung des unmittelbaren Lebens, das in Rom besonders eigenthümlich und an künstlerischen Motiven reich ist, in diesen rein natürlichen Darstellungen, wie dem Hirten, und dem ganz verwandten Mercur, scheint Thorwaldsen auf seiner höchsten Höhe, dicht neben den großen Künstlern Griechenlands zu stehen.

Von der Natur aufwärts öffnen sich dem Künstler die beiden Reiche der Poesie und der Religion. Für die Natur bedarf er des offenen und klaren Sinnes, für die Poesie der Phantasie, für die Religion des Glaubens. Uns, denen die Religion der Griechen nur noch poetische Wahrheit hat, wird es nie gelingen, in ihren Darstellungen die Alten zu erreichen. Was man daher auch von den besten Götterstatuen und mythologischen Bildern der Neueren rühmen, wie nahe

 man sie der Antike stellen mag, wie vollkommen sie allen Anforderungen der Naturgemäßheit, Schönheit und Ausführung genügen: die Seele der alten Kunst, der polytheistische Volksglaube, fehlt ihnen, und zwischen beiden ist eine ewige Kluft.

Wenn aber die Mythologie nicht als Religion in uns lebt, wenn das Uebernatürliche in ihr für uns zur Poesie wird, so ist unser Sinn dafür — die Phantasie! Dieses innere Auge Thorwaldsen's ist so klar und durchdringend, wie sein äußeres für die Natur; alle Schönheit und Anmuth der alten Sagen und Charaktere hat er erkannt und weiß sie mit Leichtigkeit in seinen mythologischen und poetischen Darstellungen wiederzugeben. Hier geht er überall Hand in Hand mit seinem Freunde Carstens; hier ist er in der ursprünglichen Heimath seines Geistes; und wo er bisher aus eigenem Antriebe für einen Gegenstand sich entschied, da war er von daher gekommen.

Als nun das Christenthum mit seinen Aufgaben ihm entgegen getragen wurde, da hat er ihre supranaturalistische Bedeutung sehr wohl erkannt, aber nicht im Glauben als Religion, sondern, gleich der dem Glauben längst entrückten Mythologie, mit der Phantasie, mithin als Poesie. „Glaube ich doch nicht an die Götter Griechenlands, hatte Thorwaldsen (Thiele a. a. O. II. p. 69) zu einem Freunde gesagt, der Zweifel erhob wegen seiner christlichen Kunstunternehmungen, aber darstellen kann ich sie doch!" So hätten sich seine Darstellungen der Ideale des Christenthumes so wie aller dem christlich-religiösen Gebiet angehörigen Gegenstände zu eigentlich christlicher Kunst verhalten müssen, wie seine griechischen Götter zum Polytheismus, vorausgesetzt, daß er sich in die christliche Ausdruckweise so eingelebt, als in die des vorchristlichen Alterthums. Indem er aber die durchaus objectiv,

ohne jede Anwandlung eines religiösen Glaubensbekenntnisses 1. Zeitr. geschaffenen Gestalten und Begebenheiten in der ihm eigenen, der vorchristlichen Kunst und Religion entnommenen Weise wiedergab, mußten sie ihrer eigentlichen Bedeutung und Wirkung ferner stehen, als seine griechischen Bilder dem Mythus. Adel und Hoheit der Gestalt, Schönheit der Formen und Verhältnisse, Harmonie der Bewegungen, überraschende Naturwahrheit, und was sonst ein großer und reiner Styl an die Hand gibt, reichten nicht hin, den Mangel an Wärme zu ersetzen, die aus unmittelbarer, subjectiver Theilnahme am Gegenstand fließt. Thorwaldsen war in die christlich-kirchliche Bewegung der Zeit durch äußere Veranlassung hineingezogen worden. Seine Welt-, Lebens- und Kunst-Anschauung stammte aus einer anderen Zeit, und wenn sich seine außerordentlichen Gaben am glänzendsten an Aufgaben bewährt, die mit ihr in Uebereinstimmung stehen, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn sie sich auf einem durchaus anderen Gebiete schwächer erweisen.

Es hat freilich nicht an Solchen gefehlt, welche Thorwaldsen auch als „christlichen Künstler“ hochgepriesen und die Fülle religiöser Anschauungen einer unsichtbaren Welt und ihre Wirkungen auf's Gemüth durch ihn dem Marmor eingehaucht, oder Andere, die in der antiken Kunstform den würdigsten Ausdruck für christliche Ideen sahen; wieder gab es Andere, welche — von kirchlichen Lehren und Vorstellungen wie von Klostermauern eingeengt, in jeder Annäherung an das griechische Alterthum einen Abfall vom Christenthum erblickend — sich geradezu feindselig dagegen verhielten. Gewiß ist, daß ihm die Gestalten, Lehren, Sagen und Begebenheiten des Christenthums nicht in dem Maße angehörten, daß sie einen wesentlichen Bestandtheil seines Lebens und seiner

 Bildung ausgemacht hätten. Eine andere Frage aber ist, ob die Ursache dafür in einer mangelhaften Erziehung (die ja bei Anderen, wie bei den Aposteln selbst, dem Glauben die Brücke gebaut) zu suchen sei, oder ob es ein Zeichen der Zeit sei, daß ihr größter Bildhauer, der Genius, in welchem die Richtung ihrer Gedanken und die Kraft und Klarheit ihrer Anschauungen den höchsten, wenigstens den schönsten Ausdruck gefunden, den Heiligen unserer Religion eine größere Lebenswärme nicht einhauchen konnte, als er gethan? Die Antwort aber kann mit Sicherheit nicht die noch befangene Gegenwart, kann nur von freier Höhe die Zukunft geben. Der größte Irrthum aber würde immer aus den Gegenüberstellungen von Heidenthum und Christenthum hervorgehen, da das Heidenthum als solches nicht den mindesten Reiz für Thorwaldsen hatte, wie er denn zeitlebens taub geblieben ist gegen die dringenden in Prosa und in Versen, in vertraulichem Gespräch und in Festmahlstoasten von seinen Nordlands-Genossen an ihn gerichteten Wünsche und Aufforderungen, Thor und Freia, Odin und Baldur und die anderen Heidengötter und Asen der Edda wieder in's Leben zu rufen. Was nicht Gestalt gewonnen und Dauer im Leben, und wäre es noch so heidnisch, kann auch nicht dauernde Gestalt durch die Kunst gewinnen.

Auf seiner Rückreise von Kopenhagen über Warschau, Troppau und Wien nach Rom, auf welchem Wege er mit den mächtigsten Herrschern Europa's, mit Kaiser Alexander in Warschau, mit Kaiser Franz in Troppau in nahe, sehr freundschaftliche Beziehung kam, hatte er Bestellungen auf mehre Grab- und Ehrendenkmale angenommen, namentlich die Reiterstatuen der Fürsten Poniatowski und Schwarzenberg (die jedoch nicht ausgeführt wurde) und die Statue des Fürsten Potocki für seine Grabcapelle in der Kathedrale zu Krakau. Hierbei mußte sich so-

gleich die Frage nach der äußeren Erscheinung in den Vor- 1. Zeitr.
dergrund stellen, eine Frage, welche die neuere Kunst und Aesthetik vielfach beschäftigt, und deren Entscheidung schwerlich allen noch so wohl begründeten Anforderungen genügen wird. Gilt das Denkmal einem dem Herzen eines Einzelnen, einer Familie, eines Volkes theueren Verstorbenen, so ist es ganz natürlich, daß man es in Uebereinstimmung, keinesfalls in Widerspruch mit seiner Erinnerung oder Vorstellung haben will. Je weiter die äußere Gestaltung von der Wirklichkeit sich entfernt, desto ferner rückt die Gestalt dem Herzen, desto schwächer wird seine Wirkung auf das Gemüth, desto weniger gehört sie ihm an. Aber ebenso gewiß widerspricht die Neuzeit mit ihrer ganzen äußeren Erscheinung dem Gesetz der Schönheit, mithin der höchsten und beglückendsten Bestimmung der Kunst gründlich. Bei dem Widerstreit der Ansprüche des Gemüths und der Kunst konnte Thorwaldsen wohl eine kurze Zeit schwanken, aber bald entschied er, der selbst bei den Aufgaben der Religion nur sein Gefühl für Schönheit um Rath gefragt, sich auch hier für dessen Aussprüche, und so verwarf er den Entwurf, der Poniatowski im polnischen Costüme dargestellt, und wählte die römische Feldherrentracht; bei Potocki aber, dessen Körperschönheit von seinen Angehörigen der des vaticanischen Apollo gleichgestellt wurde, streifte er alle Kleidung bis auf ein Stückchen Gewand um die Lenden ab und brachte auf diesem Wege, seinem Genius folgend, eine der herrlichsten Statuen zu Stande, deren unsere Zeit sich rühmen kann. Welche Wirkung diese Auffassung bei den Angehörigen hervorgebracht, ist nicht bekannt; dagegen war es unverkennbar bei einer ähnlichen, späteren Veranlassung, dem Denkmal des Herzogs Eugen von Leuchtenberg in München, daß die Bevölkerung, die mit lei-

1. Zeitr. denschaftlicher Verehrung diesem Fürsten zugethan gewesen, von seinem Denkmal in der St. Michaelis-Kirche kalt und gänzlich unbefriedigt sich abgewendet, während Kenner und Künstler seine Schönheiten studieren.

War aber Thorwaldsen durch die Umstände gezwungen, von der antiken Darstellweise abzuweichen, da konnte es ihm wohl begegnen, daß er mit seinem Werk hinter Anderen zurückblieb, welche durch die Gesammtrichtung ihres Geschmacks und ihrer Studien der Wirklichkeit näher standen. Dieß trat ganz besonders an dem Grabmal des Papstes Pius VII. hervor, welches ihm 1823 durch den Cardinal Consalvi übertragen worden, und das nun, ungeachtet vieler einzelner Schönheiten, an seiner Stelle in der Peterskirche einen unleugbar sehr ungenügenden Eindruck hervorbringt. Es ist dieß um so mehr zu bedauern, als Thorwaldsen selbst auf die Bestellung den allergrößten Werth legte, da dem ihm gegebenen Vorzug bei den Römern das doppelte Vorurtheil gegen den Ausländer und gegen den Protestanten entgegen gestanden; ein Vorurtheil, das man bald darauf (1825) noch einmal bei Seite setzte, indem man ihn zum Präsidenten der Accademia di S. Luca erwählte, welche später sogar keinen Anstand nahm, eine große goldene Medaille für ihn prägen zu lassen.

Seltener wurden um diese Zeit die Compositionen nach griechischen Dichtungen, doch entstanden damals noch „die Alter der Liebe", „Hektors Abschied" u. a. m. Häufig wurden ältere Arbeiten wiederholt, wie denn z. B. sein Ganymed 1831 bereits achtmal aus seiner Werkstatt hervorgegangen.

Mit der Uebernahme des Denkmals vom Herzog von Leuchtenberg hatte sich Thorwaldsen zugleich verpflichtet, bei der Aufstellung in München persönlich mitzuwirken, damit

nichts versäumt würde, was dem Werke zum vollkommenen 1. Zeitr.
Eindrucke dienen könnte. Dieß veranlaßte ihn zu Anfang des Jahres 1830 nach München zu reisen. Hier fand er außer der bezeichneten Arbeit und vielen heiteren und herzlichen Festen, die ihm im Kreise der Künstler oder in Familien bereitet wurden, eine neue große Aufgabe für seine Kunst: König Ludwig bestellte bei ihm eine colossale Reiterstatue des Kurfürsten Maximilian I. Zugleich nahm er auch die Aufforderung eines Vereines in Stuttgart an, ein Denkmal für Schiller zu entwerfen und unter seinen Augen ausführen zu lassen. Diese Arbeiten, in Verbindung mit dem Pius-Monument, dem Gutenberg-Denkmal für Mainz, dem Denkmal Lord Byrons für London, Konradins von Schwaben für Neapel (im Auftrag des Kronprinzen Maximilian von Bayern) und einer großen Anzahl Statuen und Reliefs, beschäftigten ihn in den Jahren 1831 bis 1837. In dieser Zeit hatte seine Muse sich auch öfter wieder der ursprünglichen Heimath, der Welt des Alterthumes zugewendet, und namentlich war es der Liebesgott, an dessen Umgang er mit Vorliebe festhielt. Wohl mag ein äußerer Umstand mitgewirkt haben, indem ein italienischer Gelehrter, Cav. Ricci, ihm einzelne Fragmente griechischer Dichtungen aus der Eros-Mythe mittheilte, die er immer sogleich in seine Sprache des Reliefs übersetzte. So entstanden nach einander im J. 1831 zwölf solcher Liebesbilder: Amor empfängt von Jupiter die Gesetze; Amor im Boote sitzend; stehend; an der Meeresküste hinfliegend; Amor mit dem Hund; ein Netz strickend; Conchylien sammelnd; mit der Rose vor Jupiter und Juno; Felsen anzündend; mit Hymen spinnend; mit Ganymed spielend; von den Grazien gefesselt. 1837 aber vertiefte Thorwaldsen sich ganz in die Heldensage des Achilleus und entnahm ihr eine Reihe der köstlichsten Reliefs.

1. Zeitr. Thorwaldsen feierte zwar noch immer den 8. März, den Tag seiner Ankunft in Rom, als seinen Geburtstag; allein nicht mehr mit dem Gefühl des Glücks, in dieser Stadt leben zu können; und als im Jahr 1830 die politische Aufregung des Volks ihn sogar mit persönlichen Gefahren bedroht, war ihm der Aufenthalt fast verleidet. Dieß Gefühl kreuzte sich übrigens mit einem Plan, den er seit einigen Jahren mit sich herumtrug, ein Museum für seine Modelle und Kunstsachen überhaupt zu gründen. Hatte er doch schon zum Schmuck des Gebäudes eine von Amor geleitete Victoria auf der Biga mit dem Viergespann entworfen! Nun sah er sich bald in Rom nach einem passenden Gebäude um für diese Zwecke, bald dachte er an seine Heimath; auch in München hatte er seinen Plan verlauten lassen, und K. Ludwig hatte ihn mit Eifer aufgefaßt, ja sogar eine förmliche Berufung nach München zur Akademie und in den Staatsrath folgen lassen, und zweifelsohne das Museum in die Reihe seiner Kunstunternehmungen gestellt; auch in Stuttgart schmeichelte man sich mit der Möglichkeit dieses kostbaren Besitzthums. Als indessen in Kopenhagen der Gedanke an ein „Thorwaldsen-Museum" ausgesprochen war, da konnte über den Bestimmungsort nicht lange mehr ein Zweifel sein. Mit warmer Kunst- und Vaterlandsliebe wurde er ergriffen und unter stets wachsender Theilnahme ausgebildet. Namentlich war es Prinz Frederik Christian (nachmals Christian VIII.), der, Thorwaldsen mit aufrichtiger, herzlicher Liebe zugethan, alles aufbot, um die Errichtung eines „Thorwaldsenianums" in Kopenhagen zu Stande zu bringen, wozu denn schon im J. 1834 die ersten Anstalten getroffen wurden. Dieß bestimmte Thorwaldsen im Sommer 1838 einen langgehegten Wunsch und ein fast jährlich erneuertes Versprechen zu erfüllen, eine zweite Reise

in die Heimath anzutreten, ja eigentlich in die Heimath wieder überzusiedeln. 1. Zeitr. Bereits im J. 1833 hatte er eine Schiffsladung von fünfundsechzig Kisten, eine zweite mit der Fregatte Bellona 1835, großentheils für sein Museum bestimmt, nach Kopenhagen abgehen lassen, und im J. 1837 eine förmliche Verschreibung dafür ausgestellt, was den Plan zu völliger Reife brachte. Nun waren wieder viele der Arbeiten für das Schloß und die Frauenkirche in Kopenhagen beendet und nebst den meisten der Kunstschätze Thorwaldsen's in Kisten verpackt, und die dänische Fregatte „Rota“ war nach dem Hafen von Livorno entsendet, um sie und mit ihnen Thorwaldsen aufzunehmen und nach Kopenhagen überzuführen. Am 13. Aug. 1838, einundvierzig Jahre nach seiner Ankunft in Italien, verließ er dieses ihm so theuer gewordene Land.

Hatte der herrliche Künstler schon vor neunzehn Jahren Ehrenbezeigungen aller Art erfahren, die ihn fast zu Boden drückten, so sollte er nun erst recht inne werden, welche Stelle ihm im Herzen der Mitwelt eingeräumt war und wie hoch die Gaben der Kunst vom Geschlecht des neunzehnten Jahrhunderts gehalten würden. In der That gleicht die nächstfolgende Zeit im Leben Thorwaldsen's einer ununterbrochenen Apotheose.

Soviel man sich allerseits in Kopenhagen von dem Empfange des großen Künstlers versprochen, die Wirklichkeit übertraf alle Erwartungen. Es herrschte ein Jubel wie nie vorher. Es war am 17. Septbr. Nachmittags, als die Fregatte „Rota“ in Sicht kam und nun trotz strömenden Regens die Volksmenge hinabzog nach der Zollbude, den glorreichen Landsmann bei der Ankunft zu begrüßen. Zur Verherrlichung des Moments hörte der Regen auf und ein glänzender Regenbogen überspannte als Triumphthor den Himmel über

1. Zeitr. der Fregatte, als sie die Anker auswarf. Eine unübersehbare Schaar von Booten ruderte heran mit Festflaggen, Laub- und Blumengewinden und sinnreichen Zeichen geschmückt. Im Studentenboote wehte die Fahne mit der Minerva, bei den Künstlern das Banner mit den Grazien und dem Lyra spielenden Amor; bei den Aerzten sah man den Aeskulap, bei den Seeoffizieren den Neptun; und so nahten sich Alle unter dem Schutze der Heiligen seines Lebens. Bewillkommnet von Seiten der Kunstakademie, bestieg Thorwaldsen das für ihn festlich ausgestattete Boot und stieg unter unaufhörlichen Jubelrufen des Volks an's Land, wo ein Wagen seiner harrte. Im Nu waren, als er Platz genommen, die Pferde ausgespannt, und im Triumph wurde er vom lautjauchzenden Volke (ohne daß er es wußte, denn er hätte es nicht geduldet!) nach seiner Wohnung in der Charlottenburg gefahren.

Nach einer Reihe angreifender Feste und Ehrenbezeigungen bezog Thorwaldsen das Landhaus der ihm herzlich zugethanen Familie des Baron Stampe auf Nysö und begann von Neuem seine künstlerische Thätigkeit. In Rom hatte Thorwaldsen wieder mehr und mehr der alten Götter- und Heldensage sich hingegeben; in seiner Heimath wandte er seine Kunst abermals dem Christenthum zu, zum Theil wohl in Folge des immerhin gutgemeinten, wenn auch nicht vollkommen gerechtfertigten Einflusses seiner nächsten Umgebung, zum größeren Theil aber durch die vorhergehenden Arbeiten für die Frauenkirche genöthigt. Außer einem großen Fries für die Vorhalle des Tempels, dafür er den Einzug Christi in Jerusalem wählte, ergab sich bei der Aufstellung der Christusstatue im Inneren die Nothwendigkeit eines Frieses über ihr, und Thorwaldsen ergriff die Gelegenheit, ein Gegenstück zu dem Einzug in Jerusalem geben zu können, und stellte den

Gang nach Golgatha dar, mit Verleugnung allerdings der kirchlichen Traditionen, die wohl auf, aber nicht über dem Altar die Erinnerung an das Leiden Christi gestatten.

1. Beitr.

Den Entschluß, Rom noch einmal zu sehen, vornehmlich um die dort unvollendet gelassenen Arbeiten zu beendigen, führte Thorwaldsen im Frühjahr 1841, und zwar in Begleitung und unter der Obhut der Familie v. Stampe aus. Er verließ Nysö am 21. Mai, ging auf dem Dampfer „Kiel" nach Warnemünde, über Strelitz nach Berlin, Dresden, Frankfurt, Mainz, Stuttgart nach München, von da durch die Schweiz nach Italien.

Wenn irgend etwas vom Geiste unserer Zeit und seinem Verhältniß zur Kunst ein erfreuliches Zeugniß gegeben, so ist es der Enthusiasmus, mit welchem Thorwaldsen auf dieser Reise überall empfangen worden, und der sie zu einem Triumphzug gemacht, der einer längst untergegangenen, ja einer mythologischen Welt anzugehören scheint. Wo er eintrat, schallte ihm Jubel entgegen; seine bloße Erscheinung war ein Aufruf zu allgemeiner Festlichkeit. Alle Behörden und Corporationen, alle Stände und Geschlechter wetteiferten im Ausdruck der Verehrung, und Greise und Kinder drängten sich heran und schätzten sich glücklich, seinem Blick begegnet, seine Hand gefaßt zu haben. An der Elbe wie an der Spree waren alle Musen und Grazien aufgestanden, ihm Kränze in's wallende Silbergelock zu flechten; der alte deutsche Rhein verjüngte sich für den theuern Gast, und so lange er an seinen Ufern weilte, blieb kein Schiff ungeschmückt, keines zog vorüber ohne lautdonnernden Gruß, und alle Flaggen wehten; ja, als er selbst ein Schiff bestiegen und den Strom hinabfuhr, wurden alle Ufer lebendig, von Schlössern und Burgen wehten die Fahnen, und Kanonen verkündeten

1. Zeitr. von und nach allen Weltgegenden das Nahen des Geistesfürsten. Im liederreichen Schwaben vereinigten sich Männer und Frauen und brachten in rührenden und erhebenden Gesangesweisen die Huldigungen einer Stadt, eines ganzen Landes. Ueberall aber erklangen die Becher und die Musen gaben den von Bacchus gelösten Zungen unerschöpfliche Beredsamkeit.

Das alles geschah einem Manne, dem keine Macht gegeben, als über den rohen Marmorblock, von dem keine Gnadenbezeigungen ausflossen, dessen Name keine Furcht eingeflößt und dessen Aeußeres nicht eine Spur der Ehren zeigte, die ein halbes Jahrhundert ihm angethan. Es geschah ihm, dem Künstler, und weil er vor Anderen der Künstler war, der der Kunst ihr altes Recht und uns der Kunst wiedergegeben.

Wenn ganz Deutschland, durchdrungen von dem Werthe dieser Eroberung, den Sieger gefeiert, um wieviel größer und voller mußte die Theilnahme in der Stadt sein, der vor allen deutschen Städten der Ruhm gebührt, Heimath der Kunst zu sein, in München! Gelehrte und Künstler, Behörden und Corporationen beeiferten sich, dem vielgeehrten und vielgeliebten Gast Ehre und Liebe darzubringen; die gekrönten Häupter neigten sich freundlich zu ihm, ja vor ihm, und der — leider zufällig abwesende — König sandte „dem alten guten Bekannten, dem größten Bildhauer seit Hellas blühendster Zeit" eine herzliche Begrüßung und im Großkreuz des S. Michael-Ordens ein besonderes Merkmal seiner Hochachtung.

Wie Thorwaldsen seinen bisherigen Weg so genommen, daß er seinen „Gutenberg" in Mainz, „Schiller" in Stuttgart, „Maximilian" in München in Augenschein nehmen

konnte, so ging er nun von München nach Luzern, des „ster- 1. Zeitr. benden Löwen“ halber, zu welchem Denkmal schweizerischer Söldner-Tapferkeit in der französischen Revolution er den Entwurf geliefert. Nach einem stillen einmonatlichen Aufenthalt in der Schweiz ging er sodann über Mailand, Genua und Livorno nach Florenz und kam am 12. Sept. wieder in der ewigen Stadt an, bewillkommnet von seinen Landsleuten auf der letzten Station vor Rom, von den deutschen Künstlern an Ponte molle, und Tags darauf von der S. Lukas-Akademie, deren Mitglieder ihm mit brennenden Kerzen entgegen zogen.

Thorwaldsen fühlte sich nicht mehr heimisch in Rom, wozu die ausgeräumten Zimmer und Werkstätten, außerdem aber auch klimatische Verhältnisse und häusliche Einrichtungen, an die er sich nicht recht mehr gewöhnen konnte, das Ihrige beitragen mochten. Dessenungeachtet war er ohne Unterlaß bei der Arbeit. Schon seit Jahren war es seine Gewohnheit, den Neujahrstag mit einer neuen Arbeit zu feiern, zu der er sich in der Regel das Thema ganz allein von Lust und Liebe an die Hand geben ließ. So hatte er am letztvorigen Neujahrstag das reizende Relief „Der Genius des Jahres“ modelliert; in diesem Jahre wandte er sich den christlichen Ueberlieferungen zu und stellte die Hirten in der Christnacht dar. Und so sehr hatte ihn der Gegenstand angezogen, daß er beschloß, das ganze Leben Jesu in eine Reihenfolge von Reliefs zu fassen, von denen auch sehr rasch nach einander „Die Flucht nach Aegypten“, „Der Kindermord“, „Der Knabe Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten“, und „Christi Einzug in Jerusalem“ ausgeführt, eine größere Anzahl aber nur als Zeichnungen entworfen wurden.

Die Hauptabsicht bei der Reise nach Rom, die Vollen-

1. Zeitr. dung der beiden neucomponierten Apostel-Statuen Andreas und Thaddäus, die des letzteren sogar ohne Beihilfe, von ihm ganz allein, war erreicht, und nun stand das Verlangen Thorwaldsen's nach seiner Heimath. Am 2. Oct. 1842 trat er, nachdem er den Rest seiner in Rom befindlichen Werke und Sammlungen verpackt und nach Livorno versendet, seine Rückreise an, und würde auf derselben Fregatte „Thetis", auf welcher er vor 46 Jahren seine erste italienische Reise gemacht, nun unter sehr veränderten Verhältnissen auch seine letzte ausgeführt haben, hätte sie nicht in Folge eines Mißverständnisses einen Tag vor seiner Ankunft in Livorno die Anker gelichtet gehabt. Er ging deßhalb — und zwar ohne Aufenthalt und jedes Aufsehen vermeidend — über Marseille, Lyon, Straßburg, Frankfurt, Hannover und Altona nach Kiel, und kam unter heftigen Schneestürmen am 24. Oct. nach Kopenhagen. Hier war am anderen Tag sein erster Gang nach seinem Museum, und er hatte die Freude, es unter Dach zu sehen.

Für das Weihnachtfest auf Nysö modellierte er das vielgepriesene Bild „Weihnachtfreude im Himmel", und zu seiner Neujahrslust die Statuette seines Enkels Albert Paulsen, eines schönen zehnjährigen Knaben, als Jägerburschen, der seinen Hund liebkost.

Die letzten Arbeiten Thorwaldsen's legen sich wie ein milder Strahlenkranz um das Haupt des großen Künstlers, und war sein thatenreiches Leben reicher an poetischen Momenten, als das der meisten Künstler, so bilden die Arbeiten am Schluß seiner irdischen Laufbahn gleichsam ein schönes zusammenhängendes Gedicht. Amor war, wie wir wissen, sein Lieblingsgott. Zum letzten Male erschien er ihm im Frühling 1843; aber der Gott der süßen Entzückung, indem

er leise mit den Fingern die Saiten der Lyra berührt, fliegt 1. Zeitr. davon, und Thorwaldsen nannte das Bild „Amors Schwanengesang.“ Für das königliche Schloß sollten vier kolossale Götterstatuen hergestellt werden, und Thorwaldsen wählte für die Ausführung von eigener Hand den Heros, der durch seine unversiegliche Kraft und seine zum Heil der Menschen unternommenen, unsterblichen Thaten einen Platz im Olymp sich erobert, Herakles; während er einem Gehülfen den Schützer der Gesundheit, Aeskulapius, übergab. Auf vieles wiederholtes Bitten seiner Freunde modellierte er hierauf seine eigene Bildnißstatue und stellte sich dar, wie er sich auf die „Hoffnung“ stützt, jene vielbewunderte, im archaistischen Styl ausgeführte Statue. Mehr und mehr traten nun seine Haus- und Seelengötter in den Vorgrund, die Genien, die ihn durch's Leben geführt. Es entstanden in guten und heiteren Stunden nach einander die Reliefs: der Genius der Architektur, die drei bildenden Künste, der Genius der Harmonie, der Poesie, der Malerei, der Bildnerei, der Genius des Friedens; letzteres als Neujahrsarbeit 1844. Durch Unwohlsein war er am 1. Januar verhindert gewesen, seiner Gewohnheit treu diese Arbeit auszuführen, und er hatte eine üble Vorbedeutung darin gesehen, zumal da kurz zuvor das Thonmodell des Aeskulap zusammengefallen war. Mit besonderer Ausdauer hatte er dem Genius der Bildnerei sich gewidmet und immer wieder von Neuem ihn dargestellt: zuerst wie er die Geburt der Minerva abbildet; dann, wie er zu Füßen des olympischen Zeus Platz genommen; endlich auf der Schulter des höchsten Gottes. Diese letzte Composition, die die letzte überhaupt von ihm blieb, entwarf er am Tage des Frühlings-Anfangs 1844.

Zu den Arbeiten, welche Thorwaldsen noch für den

1. Zeitr. Schmuck der Frauenkirche zugesagt hatte, gehörten die Statuen der Reformatoren Luther und Melanchthon. Angeregt durch eine Adresse der Studenten von Kopenhagen, in welcher der Wunsch ausgesprochen war, durch seine Hand „den Reformator, eines der größten Vorbilder kräftigen Strebens und freudiger Aufopferung im Dienste der Wahrheit, in seiner vollen Kraft und Wahrheit dargestellt zu sehen", gab sich nun Thorwaldsen daran, die Büste Luther's (zu der bereits früher entworfenen Statue) zu modellieren. Hiermit war er noch am 24 März beschäftigt, als er von der Baronin Stampe abgeholt wurde, um mit einigen nächsten Freunden (Oehlenschläger, Andersen, E. Meyer u. A.) das Mittagsmahl einzunehmen. Er war ungewöhnlich heiter und gesprächig, rollte sogar den Plan einer bevorstehenden Reise nach Italien auf, warf aber auch im Scherz die Bemerkung hin: „Ja, jetzt kann ich sterben, wann ich will. Bindesböll (der Architekt des Museums) hat mein Grab fertig!" Nach Tisch ging er in's Theater, und zwar mit dem Ebengenannten, der ihm zufällig begegnete. Thorwaldsen nahm seinen gewöhnlichen Platz ein. Noch bevor der Vorhang aufging, beugte er sich vorn über, wie als wolle er etwas aufheben. Aber es war nur die Wirkung der Schwere des Körpers, in welchem keine Seele mehr war. Ohne Kampf und Schmerz war er sanft hinübergegangen.

In Thorwaldsen verehrt unsere Zeit ihren größten Künstler; seit dem beglückten Urbinaten hat keiner so allgemeine Anerkennung, Bewunderung und Liebe gefunden, als er. Und mit Recht! Ausgestattet mit künstlerischen Gaben, die ihn den großen Meistern des griechischen Alterthumes an die Seite stellen, hatte er ein Gemüth, das alle Herzen an sich zog und fesselte. Was man so oft beim Anblick eines seelenvollen

Kindes als Wunsch empfindet, das, was uns an ihm entzückt, 1. Zeitr.
unversehrt in späteren Jahren erhalten zu sehen, das war in ihm erfüllt. Der erweiterte Blick in die Welt, der durchdringende Verstand, der Reichthum der Phantasie, die Erfahrungen eines siebenzigjährigen Lebens, Lob, Bewunderung, ja die Verehrung eines ganzen Erdtheils, hatten den Hauch der Kindheit von seiner Seele nicht verwischt. Trotz des Umfangs seiner Fähigkeiten und der Höhe seines Genies beachtete er jedes auch noch so junge oder geringe Talent, als wäre er dessen Gleichen, mit Theilnahme, aufmunternd und leitend, und in allen, selbst den nicht verwandten Kunstleistungen, suchte er das Gute und Verdienstliche mit Sorgfalt auf und beurtheilte Fehler mit Milde, wenn auch mit Entschiedenheit; neidlos sah er andere Talente neben sich aufstehen und förderte sie nach Kräften, wie er denn schon in der Zeit seines werdenden Ruhmes den Auftrag, ein Denkmal für die Königin Luise von Preußen zu fertigen, ablehnte und die Wahl des Königs auf den damals noch ganz unbekannten Christian Rauch lenkte; trotz aller Ehrenbezeigungen von Fürsten und Großen war er ein schlichter Künstler ohne alle äußeren Zeichen seines Ranges; in der s. g. hohen Gesellschaft voll edlen Anstandes und angeborener Würde, als sei er da zu Hause, am liebsten aber unter Kunstgenossen in der rußigen Höhle einer römischen Osterie, oder im trauten häuslichen Freundekreise bei Gesang und Wein und unbefangenem Gespräch, oder auch bei dem öden, ihm aber zur süßen Gewohnheit gewordenen Lottotafelspiel; ungeachtet seines allmählich angewachsenen Reichthums war und blieb er einfach in Sitten und Lebensweise, so daß sich seine Wohnung, Nahrung und Kleidung, selbst Bedienung, in nichts von denen der Unbemittelten unterschied, und daß er noch in seinen letzten Lebensjah-

1. Zeitr. ren dem Platz am Tische seines Bedienten Wilckens und dessen Frau vor den glänzendsten Einladungen an vornehme und reichbesetzte Tafeln den Vorzug gab. Mildthätig, hülfreich und zuverlässig Keinem Feind, war er immer sorgfältig bedacht, Niemanden zu kränken und bei etwaigen Uebereilungen auf das rührendste bemüht, das begangene Unrecht gut zu machen. Um nur ein Paar Beispiele zu geben: so wandte er sich bei einem Besuch, den ihm der König Christian VIII. abstattete, und auf dessen persönlich an ihn gerichtete Einladung zum Mittagessen an seinen Bedienten (der in diesen und manchen anderen Fällen sein Gedächtniß vertrat) mit der Frage: „kann ich?" und lehnte dann auf dessen Bemerkung, daß er sich bereits versagt habe, die königliche Einladung ab.

Einem Schneider in Kopenhagen hatte er für eine seiner Meinung nach zu hohe Forderung harte Vorwürfe gemacht, so daß dieser erzürnt fortgegangen war. Von seinem Diener aber — was in diesem Falle sehr leicht war — eines Besseren belehrt, ging er auf der Stelle fort, ihn aufzusuchen, bat ihn um Verzeihung und überhäufte den Mann zur Entschädigung mit (ganz überflüssigen) Bestellungen.

Was aber am meisten seine Natur bezeichnet, ist, daß er von der Fülle des in ihm wohnenden Geistes, dem Reichthume der Gedanken, der Wahrheit der Empfindungen, durch die er vorzugsweis der Wiederhersteller der neueren Sculptur geworden, kaum etwas zu wissen schien, während er mit größter Klarheit des Bewußtseins nach Formenvollendung strebte. So konnte er die Adonisstatue, die längst von der Welt und von den Künstlern als vollendet gepriesen worden, einer umfangreichen durchgreifenden Retouche unterwerfen, da ihm die Durchbildung der Formen nicht genügte, und bei seiner eigenen von ihm auf Nysö verfertigten Bildnißstatue, die sich

auf die „Hoffnung" stützt, gab er kein anderes Motiv an, als den Gegensatz des strengen Styls der letzteren zum freieren der dem Leben entnommenen Gestalt. Thorwaldsen arbeitete mit unglaublicher Leichtigkeit; aber in ihm arbeitete auch ein unaufhörlicher Schaffensdrang. Da blieb kein Blättchen Papier in seinem Zimmer, keine Visiten- oder Einladungskarte unbenutzt, ja selbst auf den Briefcouverts fand er leere Stellen für seinen Bleistift, wovon das Museum in Kopenhagen zahlreiche Zeugnisse aufbewahrt. Dazu war sein Auge stets offen für die Eindrücke des Lebens und der Natur, und wo Tausende theilnahmlos vorüber gehen, da erkannte sein künstlerischer Scharfblick rasch die Beziehung zu seinem Beruf. So gab ihm die zufällige Ausruhstellung eines Modells das Motiv zu seinem Hirtenknaben; ein Bauernbursch, der halbgelehnt an einem Mauereckstein saß, die Statue des Mercurius ein. 1. Zeitr.

Fast unbegrenzt war der Einfluß dieses Künstlers, den drei Nationen den ihrigen nennen; die Dänen, denn er war ihres Stammes; die Deutschen, denn sein Geist ist der ihrer neuen Literatur und Kunst; die Italiener, denn Rom gab seinem Talent die Ausbildung, ward ihm eine zweite Heimath, eine Geburtstadt. Unter den Italienern fand er die ersten, ausgezeichnet begabten Schüler, Tenerani, Bienaimé, Galli u. A., die sich durch alle imponierenden Reminiscenzen an Canova zu ihm durchschlugen; von den Deutschen waren es besonders E. Wolff, Matthäi, Schwanthaler, Launitz ꝛc., die sich an ihn anschlossen; von den Dänen schloß sich womöglich Keiner aus, doch ragen ganz besonders Freund und Bissen hervor. Unverkennbar ist der Einfluß, den Thorwaldsen auf die englische Bildhauerei ausgeübt, auch Russen und Polen bemühten sich, seinen Lehren zu

1. Zeitr. folgen; nur bei den Franzosen stieß er auf keine Sympathien, und ihre Sculptur hielt sich weit ab von seinen Wegen.

Werke. Nach diesem Ueberblick über das Leben und den Charakter Thorwaldsen's als Künstler wie als Mensch übrigt uns noch ein näheres Eingehen auf seine Werke. Wenn sein Biograph Thiele im Verzeichniß derselben (mit Ausnahme von Skizzen, Zeichnungen und von Restaurationen von Antiken) 109 Statuen, 119 Büsten, 228 Basreliefs, 19 Medaillons, 30 Denkmäler, 11 Gruppen, 5 große Friese, 1 Giebelgruppe, 2 Reiterstatuen und 2 Löwen aufführt, so ist es erklärlich, wenn wir uns hier nur auf eine Auswahl der vorzüglichsten beschränken.*)

Da der Unterschied der Werke Thorwaldsen's nicht in den Formen der Büste, Statue, des Reliefs zu suchen ist, und da die chronologische Folge der hauptsächlichsten Werke bereits angegeben ist, so dürfte jene Eintheilung das Verständniß des Künstlers am sichersten vermitteln, die uns die verschiedene Richtung und Stärke seines Talents vergegenwärtigt. Wir beginnen deßhalb mit seinen poetischen

Darstellungen aus der Natur und Geschichte.

Hirtenknabe. Unter diesen muß vor allen die Statue des Hirtenknaben genannt werden, der, den treuen Hund an der Seite (es ist Thorwaldsen's eigener, „Teverino"), mit der rechten das angezogene rechte Bein, mit der Linken den Hirtenstab haltend, auf dem über einen Felsblock gebreiteten Fell einer Ziege sitzt, das umlockte Angesicht unbefangen nach der linken

---

*) Die späteren Werke finden sich in Umrissen in dem Werke: „Thorwaldsens Arbeiten und Lebensverhältnisse von 1828 bis 1844 von T. M. Thiele (deutsch von F. C. Hillerup). Kopenhagen 1852.

Seite sanft geneigt. Wenn uns an der antiken Plastik, wo sie sich mit der Darstellung des natürlichen Lebens beschäftigt (wie z. B. bei dem barberinischen Faun in der Münchner Glyptothek), ein unmittelbares Verständniß desselben, ein Einssein mit der Natur und also ein Schaffen aus ihr heraus, als das hohe und uns unerreichbare Ziel vor Augen steht, so müssen wir dem Künstler des „Hirtenknaben" zugestehen, daß er in dieser Statue demselben so nahe gekommen, daß Wenige noch einen Abstand wahrnehmen werden. Gewiß hat die ganze neuere Plastik nichts, was in ähnlicher Weise unbewußte, ganz anspruchlose Natürlichkeit mit so viel Schönheit und Anmuth der Linien, Bewegungen und Formen verbände, was so zart die Mitte zwischen dem Idealen und Wirklichen hielte, und was in seiner Ausführung so gründlich, so durch und durch vollkommen wäre. Die erste Ausführung in Marmor, die beim Einsturz seines Ateliers im J. 1820 einige Beschädigung erlitt, war in Besitz des H. v. Krause auf Weißdruf bei Dresden, und von da nach England gekommen; ein zweites Exemplar wurde für Lord Grantley, ein drittes für Lord Altamount, ein viertes mit einer Syrinx neben dem Fuße des Knaben für den Grafen v. Schönborn, ein fünftes für den Etatsrath Donner in Altona, ein sechstes in Bronze (durch Jollage und Hopfgarten in Rom) für den König von Preußen ausgeführt. Ein Kupferstich danach existiert von S. Amsler.

1. Zeitr.

Der Genius, der ihm die Natur erschloß, leitete ihn auch bei Darstellungen aus der Geschichte. Sein Hauptwerk in dieser und wohl in jeder Beziehung ist der Alexanderzug, der ursprünglich für ein Zimmer im Quirinal zu Ehren Napoleons ausgeführte Fries (S. 93). Dieses ruhmgekrönte Relief zeigt Thorwaldsen's künstlerische Verdienste im vollsten

Alexanderzug.

1. Zeitr. Lichte. Bei aller in's Einzelne gehenden Charakteristik ist es so allgemein gehalten, bei aller Wahrheit so poetisch, bei aller Mannichfaltigkeit so einfach, bewegt sich trotz aller außerordentlichen Fülle so streng in den Grenzen der Sculptur, und ist bei aller Großartigkeit des Styls so anziehend und faßlich für Alle, daß man mit Sicherheit annehmen kann, auch die Folgezeit werde den enthusiastischen Ausspruch der Zeitgenossen, die den Geist der antiken Plastik darin wiedererkannt, sich aneignen. Seiner Bedeutung nach die Darstellung eines welthistorischen Ereignisses, ist es doch seinem Hauptinhalt nach eine Bilderfolge aus dem Leben. Alexander steht, die Lanze in der Rechten, die verhüllte Linke eingestemmt, auf dem Triumphwagen; die Siegesgöttin an seiner Seite lenkt das Viergespann. In dieser (später etwas veränderten) Anordnung spricht sich das Jugendliche, Weltstürmende im Charakter Alexander's, vereint mit dem Adel der Gesinnung eines versöhnlichen Siegers, trefflich aus. Dem königlichen Helden folgen seine Waffenträger und der widerspenstige, von zwei Führern mühsam gebändigte Bucephalus. Zu Rosse folgen die Anführer Hephästion, Parmenio und Amyntas, und eine Abtheilung Reiterei. Die Gruppen sind lebendig, aber ohne übertriebene oder gezwungene Bewegung. Die Thiere sind, wie durchgängig im Relief, auch bei den Alten, um der menschlichen Gestalt das Uebergewicht in der Wirkung zu sichern, unter dem natürlichen Verhältniß. Der Reiterei folgt das Fußvolk, auf einfache Weise durch Gespräche mit ihr in Verbindung gebracht. Der Elephant nach diesen trägt die Beute, unter anderem das goldene Kästchen aus dem persischen Kronschatz, darin Alexander seinen Homer verwahrte. Ein gefesselter persischer Anführer geht zur Seite, von Bewaffneten begleitet. Den Schluß dieser Abtheilung macht

der Künstler selbst, der den Zug an sich vorübergehen sieht 1. Zeitr.
(in der Wiederholung für Sommariva mit diesem).

Dem Alexander entgegen kommen die um Frieden flehenden Babylonier, vor ihnen die Friedensgöttin mit emporgehobenem Oelzweig und dem vollen Füllhorn. Von zwei Waffenträgern begleitet und — den Sieger mild zu stimmen — die fünf Söhne voranstellend, eröffnet den Zug der nach der Schlacht bei Arbela nach Babylon geflüchtete Feldherr des Darius, Mazäus. Wie herrlich ist diese Kindergruppe, wie schön der Muth, das Vertrauen der ersten, wie reizend das Verzagen der anderen, wie lieblich die Unschuld der letzten! Die nächste Gruppe ordnet und schließt der Schatzmeister Bagophanes. Blumen streuende Jungfrauen vorauf; hinter diesen wird der Altar aufgerichtet, von welchem Opferdüfte zu dem Sieger aufsteigen sollen; ein Knabe hält das Kästchen mit Räucherwerk. Nach Bagophanes kommen die Spielleute, und hinter diesen die Weihgeschenke: zuerst drei prächtige Rosse, als vorzügliches persisches Landesproduct; dann ein Löwe und ein Tiger, theils an Zügeln, theils an Ketten geleitet, alle unter sich in lebendigen Beziehungen. Diese Abtheilung schließt die Gruppe von drei chaldäischen Astrologen, die sich auf die dem Alexander zu gebenden Prophezeihungen seiner Weltherrschaft vorzubereiten scheinen.

Unmittelbar hinter den Astrologen sieht man das Thor und der weitere Verlauf der Darstellung führt uns längs der Stadtmauer in die Gegend, die nur von Weitem mit der Haupthandlung in Verbindung steht. Ein glücklicher Gedanke, dem großen Relief durch einen neuen Gegensatz ein neues Leben und eine größere Mannichfaltigkeit zu geben!

Und dieser Gegensatz konnte nicht sinnenfälliger aufgestellt werden, als durch eine heimkehrende Heerde; und doch

1 Zeitr. ist auch hier alles mild vermittelt, sei's durch die Gruppen der Bürger über der Stadtmauer, sei's durch den wachehaltenden Krieger am Thor. Dann aber beschäftigt uns die Sorge des Knaben um seine Heerde, die Liebe der Mutter für ihr Kind und die Ruhe des sorglos sich pflegenden Hirten. Der Flußgott Tigris, kenntlich am Tiger neben ihm (es sollte freilich der Euphrat sein) scheidet uns noch mehr vom eigentlichen Schauplatz. Ein persischer Kaufmann flüchtet sich und seine Kostbarkeiten auf einem Nachen vor dem möglicherweise raubgierigen Sieger; am anderen Ufer sitzt — zum Merkmal der Sicherheit — ein angelnder Fischer.

Von den späteren, im Ganzen nicht wesentlichen, nur durch Raumbedingungen veranlaßten Zusätzen sei nur einer Gruppe neben dem Fischer Erwähnung gethan, Männer auf einem Waarenplatz, wo Kameele abgeladen werden. Knaben daneben wenden sich nach der Seite, wo der Siegeszug schließt.

Dieses zuerst für den Quirinal in Gyps geformte Relief erlebte eine zweimalige Ausführung in Marmor: einmal für den Grafen Sommariva für seine (jetzt dem Erbprinzen von Meiningen gehörige) Villa am Comer-See, das andere Mal für das Schloß Christiansburg in Kopenhagen. Gestochen wurde es nach Zeichnungen von F. Overbeck von S. Amsler.

Die **mythologischen und poetischen Darstellungen** Thorwaldsen's gehören zu den reizvollsten und bewundernswürdigsten Kunstschöpfungen der Neuzeit. Doch ist es nicht zu verkennen, daß bei einigen, wie bei der Venus mit dem Apfel, den Grazien, ja selber dem Adonis &c., sich ein moderner Zug von Reflexion einschleicht, der mehr an die römische Nachblüthe der griechischen Kunst, als an diese

selbst erinnert. Am freiesten davon, ja — soweit dieß mög- lich — ganz frei, ist der **Mercurius**, eine lebensgroße, sitzende Statue, vom J. 1818. Das Motiv ist aus der Fabel der Io genommen. Mercur ist im Begriff, den ihm von Jupiter ertheilten Auftrag zu vollführen; Ende und Anfang der beiden Mittel, deren er sich zu seinem Zweck bedient, Flötenspiel und Schwertschlag, berühren sich. Durch ersteres hat er den hundertäugigen Argus eingeschläfert; die Bewegung der Linken zeigt, daß er die Syrinx allmählich vom Munde weggenommen und sinken läßt, daß Argus also schläft; mit der Rechten langt er nach dem unter seinem rechten Bein verborgenen Schwert, während der Kopf mit gespannter Aufmerksamkeit nach dem Schlummernden gerichtet bleibt, der eben den Todesstreich empfangen soll. Das Lauschende und Entschlossene der Haltung kann nicht bestimmter ausgedrückt werden; die größte Deutlichkeit der Handlung ist mit der größten Schönheit der Bewegung verbunden. 1. Zeitr. Mercurius.

Das erste Exemplar erhielt 1819 der Herzog von Augustenburg, ein zweites 1822 der englische Banquier Alexander Baring, ein drittes 1829 der polnische Graf Potocki. Amsler hat den Mercur nach einer eigenen Zeichnung gestochen.

Von großer Naivetät ist die Gruppe des **Ganymed mit dem Adler**, voll Wahrheit und natürlicher Anmuth. Der schöne phrygische Jüngling kniet vor dem mächtigen Träger der Donnerkeile und hält ihm mit der Linken die gefüllte Schale vor, während die Rechte mit der Kanne sich zum Boden gesenkt. Das erste Exemplar in Marmor erhielt Lord Gower. Gestochen von C. Barth. Ganymed.

Keiner der olympischen Götter ist von Thorwaldsen so oft dargestellt worden, als **Amor**, wie er ja auch mit ihm seine Künstlerlaufbahn in Kopenhagen begonnen. Amor als Amor.

1. Zeitr. Sieger über geistige und über physische Stärke, mit der Lyra des Apollo und der dem Herkules abgenommenen und über einen Baumstamm gehängten Löwenhaut (verletzt bei dem Einsturz des Ateliers 1820) kam in Besitz des Fürsten Esterhazy in Wien; Amor als Seelenpeiniger, wie er einen Schmetterling zwischen den Fingern hält und ihn mit einem seiner Pfeile zu verwunden trachtet, bestellte schon 1809 Theodor de Hahn, ein kurländischer Edelmann.

Venus. Die Statue der Venus vom J. 1816, durch ihre Schönheit und ihre Schicksale gleich berühmt (S. 91), im Moment, wo sie nach Empfang des streitigen Apfels nach ihrem Gewand sich bückt, zeigt die gründlichste Kenntniß des weiblichen Körpers und ein feines Gefühl für seine Reize; und doch leidet der Fluß der Linien unter der Wirkung der gebückten Stellung nicht unmerklich. Ein Exemplar im fleckenlosesten Carrara-Marmor erhielt Lord Lucan, ein zweites die Herzogin von Devonshire, ein drittes Sir Henry Labouchère, ein viertes der König von Dänemark. Das erste hatte er für die Gräfin Woronzoff in halber Größe ausgeführt.

Adonis. Adonis, eine Statue, bei welcher höchstmögliche Schönheit der Jünglingsnatur das Motiv der Auffassung ist, befindet sich in der Glyptothek zu München. Gleich bei ihrer Entstehung 1808 machte sich das Urtheil allgemein geltend, daß die neuere Kunst in Rom nichts hervorgebracht, was eine so einstimmige Bewunderung sowohl der Kenner, wie der Nichtkenner hervorgerufen habe. Und doch hatte Thorwaldsen

Mars der Friedebringer. unmittelbar vorher die Statue des „Mars als Friedebringer" ausgeführt, dem Alle, selber Canova, die Palme vor allen neueren Werken zuerkannt, und welchen (ehe er vom Adonis wußte) der Kronprinz Ludwig von Bayern bestellt hatte. Man erkannte in diesem Mars die Würde und Kraft

des antiken Styles und zog sie dem bis dahin am höchsten 1. Zeitr.
gehaltenen Jason noch vor. Ganz entkleidet steht der Gott, in der Rechten den Oelzweig, die erhobene Linke stößt die umgekehrte Lanze in den Boden; der Mantel fällt von der Schulter herab auf die am Boden liegenden Waffen, das Schwert hängt über dem Stamme eines Palmbaumes, Tauben spielen zu seinen Füßen. Diese überaus herrliche Statue wurde für den Fürsten Torlonia in Rom ausgeführt.

Jason gehört, obwohl Thorwaldsen später nicht mehr Jason.
zufrieden damit war, jedenfalls in die erste Reihe seiner Werke. Der Held ist heimkehrend gedacht, in der Rechten die Lanze, über dem linken Arm das goldene Vließ (S. 88). Diese Statue kam in den Besitz des Sir Thomas Hope.

Thorwaldsen übte eine eigenthümliche Art Kritik über Grazien.
Canova's Werke: er behandelte denselben Gegenstand auf seine Weise. So machte er es mit einem der Hauptwerke Canova's, den Grazien (in der Sammlung Leuchtenberg in Petersburg). Die Mängel dieser an Körperlosigkeit kränkelnden, Annehmlichkeit und Reize beabsichtigenden jugendlichen, weichlichen Gestalten konnte nicht leicht Jemand klarer empfinden, als Thorwaldsen, und dieß bewog ihn 1819, denselben Gegenstand zu behandeln. Doch hat er sich, wie es scheint, Canova's Fehler zu vermeiden, zu weit nach der entgegengesetzten Seite fortziehen lassen, so daß man an seiner Gruppe die jugendliche Zartheit der Formen, den Liebreiz der Bewegung und selbst die Harmonie der Linien vermißt. Ja, die mittlere Figur ist mehr in schreitender Stellung, obschon die sich an sie schmiegenden Schwestern in ganz ruhender sind. Ein Exemplar in Marmor erhielt der Herzog von Augustenburg. Die Bestellung einer Wiederholung für den König von Württemberg 1839 veranlaßte Thorwaldsen zu einer

1. Zeitr. gänzlichen Umarbeitung der Gruppe, mit der er selbst nicht mehr einverstanden war. Nun gab er einer der Grazien einen Pfeil Amors in die Hand und ließ ihn von ihr der zweiten reichen, daß sie mit dem Finger seine Schärfe erprobe. Am Fuß der Grazien sitzt, wie früher, Amor; aber mit seinem Bogen und mit dem Köcher, daraus er den Pfeil genommen.

Die Beschäftigung mit Werken des ältesten griechischen Kunststyles hatte Thorwaldsen gereizt, in ähnlicher Weise sich zu versuchen, um zu wissen, in wie weit derselbe sich mit den Anforderungen der lebenden Kunst vereinigen lassen möchte.
Hoffnung. So war die Statue der „Hoffnung" entstanden. In ganz gerader Haltung, Kopf, Brust, Körper, Arme und Beine in der ganz gleichen Richtung, den linken Fuß vorgesetzt, schreitet sie uns entgegen, in der Rechten die Lotosblume, mit der Linken das Gewand aufnehmend. Ueber dem langen Untergewand trägt sie ein kurzes Obergewand, das die linke Brust frei läßt und in der Mitte am kürzesten nach beiden Seiten sich stufenartig verlängert. Wie lebendig die Zeichnung im Einzelnen, wie bewundernswürdig die Versöhnung des strengen Styles mit der Natur und selbst der Schönheit gelungen ist, — es ist doch gut, daß der große Künstler sich mit dieser Einen Lösung der schwierigen Aufgabe begnügt und uns lieber die Götter gegeben hat, wie sie ohne Tempel-Ceremoniell seiner dichterischen Phantasie erschienen sind. Diese Statue wurde für den Minister Wilh. v. Humboldt ausgeführt. Gestochen von Amsler.

Aehnlich, doch ungleich freier im Styl, und sichtlich nach den ähnlichen Figuren des Erechteions in Athen componiert, sind zwei ursprünglich für ein Denkmal Napoleon's in Warschau bestimmte, später im königlichen Schloß zu Kopenhagen aufgestellte Karyatiden, bei denen die gezwungene

Thorwaldsen inv.

ANAKREON.

Haltung durch die Bestimmung, Säulenstelle zu vertreten, hinlänglich motiviert ist. Gestochen von Consorti. 1. Zeitr.

Gehen wir nun zu seinen in diese Abtheilung gehörigen Reliefs über, so müssen wir vor allen bei seinem Anakreon verweilen, von welchem wir eine Abbildung beifügen. Hier sind alle Grazien ihm hülfreich gewesen, und auch der Musen erfreuliche Gaben zieren das Werk. Thorwaldsen hatte bereits 1811 zwei Reliefs componiert, in denen er durch muthwillige und liebliche Kinder, die Birnen vom Baume pflücken, und andere, die Trauben keltern, die Jahreszeiten Sommer und Herbst dargestellt. Graf Schönborn bestellte dieselben 1824 in Marmor, wünschte aber noch ein drittes Relief, den Winter, dazu. Dafür hatte Thorwaldsen in der dritten Anakreontischen Ode, die dem vor Kälte erstarrten und gastlich aufgenommenen Amor gewidmet ist, ein glückliches Motiv gefunden. Er stellte den alten, lebensfrohen Dichter der Liebe, des Weins und der Gesänge „um die Zeit der Mitternächte" am Kohlenfeuer dar, auf seinem Lager sitzend, den Thyrsusstab an seiner Seite, die Lyra am Weinkrug. Vor ihm steht Amor der Schelm, der, erfroren und durchnäßt, Einlaß begehrt hatte und nun, während er sich erwärmen und mit einem Ziegenfell abtrocknen läßt, dem gutwilligen Alten den Pfeil in's Herz drückt. Thorwaldsen hatte das Relief, obschon mit Lust begonnen, doch von anderen Arbeiten in Anspruch genommen, unvollendet verlassen, so daß es in Gefahr war, zu vertrocknen und zu zerfallen. In dieser traurigen und gefährlichen Lage fand es einen treuen Beschützer an dem Bildhauer Freund, dem Schüler Thorwaldsen's, der es unter sorgfältiger Pflege mit feuchten Lappen durch den Sommer brachte und gegen Weihnachten als stumme Aufforderung dem Meister in den Weg stellte; ein Verfahren, das

Anakreon.

1. Zeitr vollkommen gelang und dem Relief seine rasche Vollendung gewann. — In anderer Weise hat Thorwaldsen später die Jahreszeiten noch einmal dargestellt: den Frühling als einen Knaben, der einem Mädchen Blumen bringt, davon sie Kränze windet; den Sommer in der Gruppe von Schnitterinnen, von denen die eine nach einem Apfel langt, den ihr ein Jüngling halb lockend, halb vorenthaltend zeigt; den Herbst durch ein Bild des ehelichen Glücks, wo ein Mann mit Jagdbeute und Trauben heimkehrt zur Gattin, die das Kind an der Brust nährt; den Winter endlich durch ein altes Ehepaar, das sich mit einer Katze am Kohlenbecken wärmt, und wobei die Frau sich bemüht, die Lampe anzuzünden.

Jahreszeiten.

Bei weitem den größten Ruhm und die allgemeinste Verbreitung haben zwei Reliefs in Form von Medaillons erhalten, die Arbeit eines einzigen Tages (1815 S. 93), womit er sich zugleich von einer langanhaltenden Melancholie befreite, die Darstellungen von Nacht und Tag. Die Nacht, eine geflügelte weibliche Gestalt, hält ruhig schwebend in den Armen ihre Kinder, Schlaf und Tod. Stillen und langsamen Flug deuten die übereinander geschlagenen Beine, das gesenkte Haupt und das wenig bewegte Gewand an. Die Eule begleitet sie. Der Tag dagegen, eine ebenfalls geflügelte, schwebende Frauengestalt wendet, Rosen über die Erde streuend, in lebhafter Bewegung sich nach dem lichtverkündenden Morgenstern um, der, leicht an ihre Schulter und Seite sich schmiegend und lustig die Fackel schwingend, mit ihr dahin fliegt.

Nacht u. Tag.

Um des Gedankens willen ist das Relief „A genio Lumen“ (S. 93) besonders nennenswerth. Die Kunst, unter dem Bilde einer weiblichen Gestalt, sitzt, auf eine Tafel zeichnend, neben einer brennenden Lampe, in welche ein herzutretender Genius Oel gießt. Die Lyra und die Eule am

A genio Lumen.

unteren Ende des Fußgestelles deuten auf Poesie und Wissenschaft als die Hülfsmittel der Kunst. Eine auf Thorwaldsen in Berlin 1817 geprägte Medaille hat dieß Relief als Revers, das der Künstler Herrn Hope zum Geschenk gemacht. 1. Zeitr.

Zu den anmuthig scherzhaften Bildern gehört „der verwundete Amor“, den Venus bedauert, weil ihn ein Bienchen gestochen; dann das Relief „Die Alter der Liebe“, eine Erweiterung des Gedankens von dem herculanischen Gemälde der „Amorverkäuferin.“ Psyche sitzt vor einem halbverhüllten Korbe, in welchem sie Amorine hält. Neugierig lüpft ein kleines Mädchen den Deckel und gukt völlig unbekannt mit der Gefahr nach den niedlichen Gespielen. Mit einigem Vorgefühl langt zaghaft ein zweites, älteres Mädchen, die das erste am Arm hat, nach einem der emporblickenden Flügelkinder, während eine Jungfrau aus Psyche's Händen knieend den ersehnten Liebesgott empfängt. Die nun folgende Frauengestalt küßt mit Inbrunst das Sinnbild des süßesten Lebensgenusses; aber eine andere sieht man im Verfolg des Weges, den ermatteten Amor mit herabhangendem Arme mit sich schleppend. Schwerer noch scheint die Bürde des schelmischen Gottes auf dem Manne zu liegen, der müde und schläfrig am Wege sitzt und sich wenig um jenen kümmert, der munter ihm im Nacken sitzt. Zuletzt aber flieht er von dannen, und vergebens streckt der Greis die Hände nach ihm aus. Dieß Relief, ursprünglich für eine Vase bestimmt, wurde auf einer Marmortafel ausgeführt und kam nach England.

Der verwundete Amor.

Alter der Liebe.

Zu den schönsten Compositionen im heroischen Tone gehören unstreitig die Reliefs zum Homer; vorerst schon Homer selbst, wie er dem Volk seine Gesänge vorträgt. Er sitzt auf den Stufen eines Tempels, mit der Linken rührt er

Homer.

1. Zeitr. die Saiten der Lyra, die Rechte hat er declamirend erhoben, und das Antlitz mit den zur Rede geöffneten Lippen hebt er begeistert empor. Hinter ihm zwei Hörer, von denen der Eine nachschreibt, der Andere nachsinnt, als habe er dergleichen schon gehört. Vor dem Sänger stehen zwei reizende Knaben, Bilder der Schönheit an Gestalt und Bewegung; ein Krieger, dessen Kampfslust durch Achilleus' Thaten geweckt wird; eine Mutter mit dem Kind, die von Hektor's Abschied gerührt scheint, ein Greis, der an Priamos Stelle sich denkt. Endlich ist auch Thorwaldsen selbst mit seinem Freunde Jörgen Knudsen unter den Zuhörern; denn sicher hat er vieles von ihm gelernt. Dieses Relief, bestimmt für das Fußgestell einer beabsichtigten kolossalen Achillesstatue, ist vom J. 1837 und nur in Gyps ausgeführt.

Sollte man bei diesem Relief in etwas des Künstlers gewöhnliche Unbefangenheit vermissen, so tritt sie dafür um Iliade. so entschiedener in den Bildern aus der Iliade selbst hervor, namentlich bei Priamos im Zelte des Achilleus (gest. von Marchetti), und bei Achilleus, dem die Briseïs genommen wird (beide in Marmor ausgeführt für den Herzog von Bedford); ganz besonders aber im Hektor, der Paris bei Helena trifft und wegen seiner Weichlichkeit ausschilt. (Im Besitz vom Kaufmann Knudsen, gest. von Ruscheweyh.)

Unerschöpflich war Thorwaldsen, wie gesagt, in Erfindungen, in denen Amor eine Rolle spielt. Außer einer Bil-Amor u. Psyche. derfolge zur Mythe von Amor und Psyche stellte er ihn mit oder ohne die Geliebte in allerlei Beziehungen dar; bald Amor. ist er von den Grazien gefangen, bald triumphiert er über die stärksten Thiere; bald steht er der Hygiea bei, bald verlockt er die keusche Diana; von vollendeter Reinheit des Styls und

ganz im Geist der Antike ist das Relief, auf welchem Amor neben Bacchus steht, der in halbliegender Stellung ihm in einer Schale den Labetrunk reicht. Ausgeführt für Mr. Baillie aus England, gest. von Amsler. Wiederum sieht man ihn den Schwan besteigen, durch's Wasser hinziehen zur Leda und dann entschweben; oder er sammelt Muscheln am Meer, er besteigt ein Schiff und geht mit vollen Segeln. Die schönsten und schwungvollsten Bilder dieser Gattung sind zwei Reliefs aus des Künstlers letzter Zeit (zur silbernen Hochzeit des Kronprinzen von Dänemark componiert 1840): Amor und Hymen durch den Himmel schwebend; und ebenso Amor und Psyche im Flug sich küssend. 1. Zeitr. Amor u. Bacchus ꝛc.

Den mythologischen Darstellungen nahe verwandt sind die allegorischen. Hier ist er nicht immer ganz glücklich in der Wahl und läßt sich von der Lust am Gedanken vom Wege der bildenden Kunst gelegentlich einmal zu weit ablenken; wie z. B. in dem Denkmal des Lords Maitland, auf welchem ungleiche Größen zusammenstehen, indem Minerva das Laster entschleiert und die Unschuld in Schutz nimmt; oder bei der „Nemesis“, einem übrigens in der Composition sehr schönen Relief, wo die Göttin mit der Geißel in der Hand auf der Biga steht, an deren Speichen „Mangel, Unglück, Glück und Ueberfluß“ zu lesen sind, von deren Rossen das eine der „Gehorsam“ ist und willig folgt, das andere, der „Ungehorsam“, Zügel und Peitsche zu schmecken bekommt. Ein vorangehender Spürhund leitet auf die Spur des Verbrechens; dem Wagen folgen zwei geflügelte Knaben, der eine mit dem Schwert als „Strafe“, der andere mit Kränzen und Geschenken als „Belohnung“ bezeichnet. — Besonders merkwürdig sind die allegorischen Darstellungen aus der letzten Zeit seines Lebens, theils für das Fußgestell vom Denk- Allegorien.

1. Zeitr. mal K. Christian's VIII. erdacht, theils freie Schöpfungen der Phantasie. Unter ersteren zeichnet sich die „Pflege der Gerechtigkeit" durch den Gedanken aus, daß in der Hand des sie vorstellenden Genius die Sichel des Bauern gleich wiegt mit der Krone des Königs. Die „Aufhebung der Leibeigenschaft" bezeichnet ein Genius, der das Joch zerbricht. Noch schärfer spricht der Künstler in seiner letzten Neujahrsarbeit, dem „Genius des Friedens", sich aus, dem er, als man das friedliche Beisammensein von Löwe und Adler ihm als eine Anspielung auf russische Allianzen gedeutet, die Freiheitsmütze aufsetzte und einen Freiheitsbaum an die Seite stellte.

Christliche Kunst. Von den Werken christlich-religiösen Inhalts ist das älteste (einige Jugendarbeiten abgerechnet) der 1807 für die Kirche von Brahe-Trolleburg in Fünen gefertigte und 1827 für die Kirche zu Myklabye auf Island, wo sein Großvater Prediger war, wiederholte Taufstein. Es ist ein großer Marmor-Würfel mit vier Reliefs an den vier Seiten: Maria mit den Kindern Jesus und Johannes, die Taufe Christi durch Johannes, Christus, der die Kinder segnet, und endlich drei schwebende Engelkinder als Glaube, Liebe und Hoffnung. Die dichterische Gedankenverbindung ist augenfällig, die Anordnung der einzelnen Bilder, namentlich des letzten, ist anmuthig und schön, selbst die Zartheit mancher Motive, z. B. bei der das Kind an sich drückenden Mutter, kann Niemand verkennen: und dennoch fehlt dem Ganzen jene Wärme, welche viel unvollkommeneren Werken das Gepräge des Christenthums aufdrückt, und deren noch so bescheidener Quell nicht durch den reichsten Strom der Phantasie ersetzt wird.

Taufstein.

Bei größeren Arbeiten treten diese Merkmale deutlicher hervor. Das erste bedeutende Werk der Art ist die Predigt

1. Zeitr. Predigt des Johannes.

des Johannes im Giebelfeld der Metropolitankirche von Kopenhagen, 1821 entworfen, 1837 in Marmor ausgeführt, zwölf kolossale Statuen und Gruppen. In der Mitte steht der Täufer auf einer Erderhöhung. Zu beiden Seiten ordnen sich in mannichfaltiger Stellung die nach Stand, Alter und Geschlecht verschiedenen Hörer, ein liegender Jüngling, ein sitzender Schriftgelehrter, eine Mutter mit dem Kind, ein Vater mit seinem Sohne, ein junger Mann, ein schöner Mann, ein Pharisäer, ein Jäger, eine Mutter mit drei Kindern und ein Hirt. Die ganze Versammlung, welche durch den Contrast von Alter und Geschlecht, durch die Anmuth der Gestalten, die Mannichfaltigkeit und Natürlichkeit ihrer Stellungen, die anspruchlose und dennoch Alter, Stand und Sinnesart wohl bezeichnende Bekleidung, endlich durch die gemeinsame Richtung nach dem Sprecher in der Mitte, dem Betrachtenden höchst anziehend und bedeutend erscheint, gibt einen untrüglichen Beweis von der Klarheit, womit Thorwaldsen die Natur in sein Gemüth aufgenommen und das Gedachte wie ein Werk unmittelbarer Anschauung hingestellt. Dagegen fehlt der Darstellung der unterscheidende Charakter. Mit geringen Abänderungen der Mittelfigur ließe sich ein „Apoll unter den Hirten", ein „Homer vor dem Volke" daraus machen. Theilnahme, Widerspruch und Gleichgültigkeit können sich äußern ohne tiefe Seelenbewegung. Wo aber der nahende Welterlöser verkündiget, wo Selbsterkenntniß, gänzliche Umkehr und Buße mit Mark erschütternden Worten gepredigt und zur Bedingung der Wiedergeburt und ewiger Seligkeit gemacht wird, da werden Aufmerksamkeit, Theilnahme und Widerspruch die ganze Scala zu durchlaufen haben bis zur Zerknirschung und zu dem giftigsten Groll.

Thorwaldsen ist sogleich glücklicher, wenn das eigentlich

1. Zeitr. religiöse Element nicht in Anspruch genommen ist, wie bei dem Entwurf der Giebelgruppe für das Rathhaus in Kopenhagen mit dem Urtheil Salomo's, einer Composition, die namentlich durch die Beisitzer des Gerichts zu beiden Seiten einen ernsten, ergreifenden Eindruck macht, und in der Schönheit und Klarheit der Anordnung an die Auffassungsweise von Carstens lebhaft erinnert.

Urtheil Salomo's.

Inzwischen ist es gerade der bildnerische Schmuck der Frauenkirche, an welchen Thorwaldsen alle künstlerischen Kräfte gesetzt, um der christlichen Sculptur unserer Zeit ein sprechendes Zeugniß auszustellen. Im Vordergrund stehen hier die beiden großen Friese aus der Vorhalle und von der Chornische mit ihrem bedeutungsvollen Gegensatz, dem Einzug Christi in Jerusalem und dem Gang nach Golgatha.

Einzug Christi.

Das erstgenannte Relief, 4 F. hoch, 48 F. lang, beginnt mit einer Gruppe Volks, die am Thore der Stadt den Einzug des Gesalbten des Herrn erwartet. Ein Vater geht mit seinen beiden Knaben ihm entgegen und fordert eine Frau auf, ihm mit ihren beiden Kindern zu folgen; dabei steht ein Alter, der Einen aus dem hohen Rath von dem Vorgang in Kenntniß setzt. Nun kommt ein junges Mädchen mit hochgeschwungenem Palmzweig, gefolgt von einem Knaben, der auch den Palmzweig trägt, und bemüht sich, einen Greis, der nicht recht an die Ankunft des Messias zu glauben scheint, mit sich fortzuführen. Näher dem kommenden Zuge steht ein junger Mann mit einem Tuch voll Blumen; dabei kniet eine Frau, das Söhnchen vor sich, dem sie die Hände zum Gebet erhebt, und neben ihr die schon in Anbetung niedergesunkene Tochter. Ihnen entgegen kommen ein Knabe und zwei Jünglinge, von denen der Eine rückwärts nach dem folgenden Zuge sich

umschaut, Palmen schwingend; laut rufend und die Hand hoch erhoben, ist ein Mann im Begriff, seinen Mantel ab- und auf den Weg zu legen, während ein junges Weib Blumen ausstreut, die ihr ein Knabe in einem Korbe vorhält. Unmittelbar vor Christus breitet ein Mann seinen Mantel auf dem Boden für ihn aus; ein Knabe schreitet mit Jubelruf an ihm vorbei. Nun kommt Christus, auf der Eselin rittlings sitzend, mit der Rechten segnend, die Linke hält einen Theil des Zügels; den anderen hält Johannes, der, dem Meister zugewandt, die Rechte auf der Brust, ihm vorausgeht. Petrus folgt mit bittender Handbewegung. Die beiden nächsten Jünger scheinen sich über das Bedeutende des Ereignisses zu besprechen; einzeln, zu zwei, zu drei folgen die übrigen Apostel, einen kleinen Knaben mit einer Riesenpalme zwischen sich, mit staunenden, declamatorischen, betenden, andächtigen und dankenden Geberden; nur Judas geht eng und tief in seinen Mantel gehüllt mit Banditen-Miene und Schritt abgesondert hinter den Anderen her. Die nächste Gruppe ist etwas unverständlich: eine Mutter mit zwei Kindern, die Palmen tragen, und der Vater, der, ein ganzes Bündel derselben unter dem rechten Arm, mit einer hochgeschwungenen rückwärts winkt gegen — Niemand. Da nirgend eine Andeutung ist, daß Palmen auf den Weg gestreut worden, so kann es nicht wohl ein Aufsammeln derselben bedeuten. Den Schluß des Frieses bilden zwei Gruppen, welche Christi Wirksamkeit als Heiland und somit seine Berechtigung zu dem Triumpheinzug darstellen: ein Mann, dessen vollkommen gesunder und starker Körperbau einen herbeigekommenen Anderen überzeugt, daß er die Krücken, die er trägt, sorglos wegwerfen kann; dann ein Knabe, der mit enthusiastischem Jubel wahrnimmt, daß der blinde Alte, den er geführt, aus hellen Augen sehen kann.

1. Zeitr.

1 Zeitr Mit einem Palmbaum, der seine Blätter willig zum Feste gegeben, schließt der Fries.

Abgesehen von dem gänzlichen Mangel an Innerlichkeit (der durch declamatorische Bewegungen und Geberden nur fühlbarer gemacht wird), sowie an irgend einer Hindeutung auf die religionsgeschichtliche Bedeutung des Ereignisses, leidet dieses Relief besonders an großer Dürftigkeit in der Raumausfüllung, so daß es mit seinen vereinzelten Figuren, an der Stelle doppelt berechtigter Massen, selbst in formaler Beziehung, der anerkannten Stärke Thorwaldsen's, weit hinter seinen übrigen Arbeiten zurückbleibt.

Gang nach Golgatha Was nun den zweiten Fries mit dem Leidensgange Christi betrifft, so ist bereits hervorgehoben, daß er seinen Grund in einer architektonischen Verlegenheit hatte, indem der Baumeister nach Aufstellung der Christus-Statue in der Nische, die Leere ringsum auszufüllen, ein Verbindungsglied suchte und dafür den Fries in Vorschlag brachte; ferner, daß man bei der Wahl des Inhalts für denselben die ursprüngliche kirchliche Bedeutung der Chornische ganz außer Acht gelassen, nach welcher über dem Altar nie das Leiden Christi, sondern nur seine Verherrlichung Platz fand; ein Umstand, bei welchem allerdings auch die Ansicht angerufen werden kann, daß Christus in seinem Leiden seine wahrhafte Verherrlichung gezeigt. Wir werden sehen, daß Thorwaldsen dieser Ansicht gefolgt ist. Der Zug bewegt sich von der Linken zur Rechten, und wollen wir ihn an uns vorübergehen lassen, so müssen wir uns rechts an seinen Anfang stellen. Zwei jüdische Männer sind eilfertigen Schrittes im Begriff, den Pfad zu betreten, der bergaufwärts (nach der Schädelstätte) führt, und sehen sich um, ob der Zug ihnen folge. Ihnen nach drängt sich ine junge Frau mit zwei Kindern, dem einen im,

dem anderen am Arm, in ihrer unverkennbaren Hast aufge- 1. Beitr.
halten durch die Theilnahme, welche ihre Kinder einem gro-
ßen neben ihnen herlaufenden Hunde schenken. Römische
Kriegsleute eröffnen den Zug, ein Weib mit einem Kinde hat
sich zwischen sie gedrängt; Neugierde hat sie vorangetrieben,
neugierig sieht sie zugleich nach dem Hauptmann in glänzen-
der Rüstung sich um, der von seinem Pferd herab rückwärts
Befehle ertheilt. Hinter ihm reiten seine Untergebenen; ein
Krieger zu Fuß drängt mit der Lanze das Volk am Wege zu-
rück. Nun beginnt die Hauptabtheilung des Zugs; voran
gehen die beiden Schächer, der Eine mit gesenktem, der An-
dere mit frech gewendetem Angesicht, beide in so scharfem
Schritt, daß der Henker, der sie am Strick hat, von ihnen
fortgeschleppt erscheint. Ein zweiter Henker trägt die Leiter
und den Korb mit Hammer und Nägeln; ein Knabe mit
einem Bündel geht ihm zur Seite; ein dritter Henker zieht an
dem Strick, der um's Kreuz geschlungen ist, das Christus
trägt. Trotz der heftigen Bewegung des Henkers und der
Kolossalität des Kreuzes steht Christus aufrecht, leicht und
ruhig unter seiner Last, als wäre es keine, und wendet sich
rückwärts zu den weinenden, flehenden und Hände ringenden
Weibern mit dem bekannten „Weinet nicht über mich!" Hier
ist es, wo der Künstler die bis zur Verherrlichung hochgestei-
gerte Seelenstärke Christi hat ausdrücken wollen, wobei frei-
lich das Jammern der Weiber übertrieben erscheint und also
ein gut Theil an Wahrheit und Kraft einbüßt; während zu-
gleich diese Art des Auftretens Christi nichts Ueberzeugendes
hat. An die Gruppe der klagenden Weiber schließt sich die
der in Ohnmacht sinkenden Mutter Jesu. Sie bricht zusam-
men, von rückwärts gehalten durch Johannes, der seine Blicke
aber aus Besorgniß oder um Beistand den Nachfolgenden

 zuwendet, von vorn durch die sich anschmiegende, vor ihr knieende Maria Magdalena. Joseph von Arimathia sieht sich mitleidig um, geht aber vorüber.

Das nächste Paar sitzt zu Pferde, der Hohepriester nebst einem Pharisäer, beide ungehalten über die Gruppe, die ihnen den Weg versperrt; ein dritter Reiter ihrer Genossenschaft folgt ihnen; alle drei sind von römischen Kriegsleuten umgeben. Das Relief schließt mit Pilatus, der sich von einem Knaben das Becken halten läßt, um seine Hände in Unschuld zu waschen. Vor dem Palast sind Krieger, Männer und Jünglinge versammelt, welche eine Art Rechtfertigung von Pilatus (der auffallender Weise als Jude dargestellt ist) zu verlangen scheinen. Dieses Relief ist 6 F. hoch und 72 F. lang. Der Raum ist mehr ausgefüllt, als bei dem vorigen; aber von recht frischem künstlerischen Geist ist es so wenig als dieses.

Noch hatte Thorwaldsen für die Kirche einen Engel mit dem Taufbecken, die Taufe Christi und das heilige Abendmahl, beide in Relief, ausgeführt; das Hauptwerk aber mußten immer die Kolossalgestalten Christi und der Apostel bleiben. Der Gedanke, der ihm bei der Anordnung im Ganzen vorgeschwebt, wonach Christus in die Chornische, die Apostel an die Seitenwände des Schiffs zu stehen kommen sollten, war, ihn als den Verkündiger des ewigen Friedens hinzustellen; in verklärter Gestalt, wie nach der Auferstehung, sollte er unter seine Jünger treten und in die Gemeinde, und an die Worte erinnern: „Friede sei mit Euch!" Thorwaldsen glaubte damit den doppelten Zweck erreicht zu haben, Christum in seiner rein menschlichen Bedeutung als Friedenbringer und zugleich in seiner göttlichen Erscheinung nach der Auferstehung zu zeigen. Freilich be-

Christus und die Apostel.

dachte er nicht, daß zu einer so geradezu dramatischen Auffas- 1. Zeitr.
sung die architektonische Aufstellung der Apostel und ihre von jeder Beziehung auf einen gemeinsamen Mittelpunkt unabhängige Darstellung nicht im mindesten passe. Der Heiland aber, nur mit einem überworfenen Mantel bedeckt, der die rechte Brust und den rechten Arm bloß läßt, und der mit gesenktem Haupte und gesenkten, halboffenen Augen, gleichmäßig ausgebreiteten Armen und offenen Händen vor uns steht, vergegenwärtigt uns doch, ungeachtet der hohen Würde und Milde in allen Zügen, nicht den beabsichtigten Moment, noch tritt das Uebernatürliche mit irgend einer Kraft der Ueberzeugung hervor. Abweichend von der typischen kirchlichen Darstellung — denn sie entsprach nicht mehr dem protestantischen Bewußtsein — hatte sich dieses doch nicht zu einer solchen Klarheit der Anschauung gesteigert, daß er die Tradition hätte überbieten und eine andere, als auch nur eine unklare Vorstellung und Anforderung hätte befriedigen können. Inzwischen kann man nicht sagen, daß ihm die Apostelfiguren besser geglückt, oder daß er ihnen mehr evangelischen Eifer und Märtyrerfeuer eingehaucht hätte, als messianischen Geist ihrem Meister.

Schließlich müssen wir hier auch noch der „Weih- Weihnacht im Himmel.
nachtfreude im Himmel" gedenken, eines Reliefs aus der letzten Lebenszeit (Ende 1842), um welches wohlwollende Begeisterung einen rasch erblassenden Nimbus gelegt. Drei größere Engelgestalten in langen, die Füße bedeckenden Gewändern, von denen der mittlere eine Papierrolle hält, und einer die Harfe spielt, schweben durch den Sternenhimmel; ein Kranz von Engelknaben, die mit Schalmeien und Flöten, Cimbeln, Tamburin und Triangel Musik machen, tanzen um die Füße der beiden genannten größeren Engel, während der

1. Zeitr. dritte sich mit den Füßen soweit entfernt, daß eine Gasse für den kleinen Chor entsteht. Abgesehen von der mit keinem Zug an Weihnachten erinnernden Allgemeinheit der Composition, ist sie auch in den Bewegungen so unschön, in den Linien so unzusammenhängend und unharmonisch und in allen Motiven so unbedeutend, daß sie unter den Werken Thorwaldsen's nur als Beweis angeführt werden kann, daß sein herrlicher Genius auf dem Gebiet der christlichen Kunst ein Fremdling war.

Grabdenkmäler. Mit den christlich-religiösen Darstellungen stehen Grabdenkmäler in sehr naher Beziehung. Thorwaldsen's Kunst ward dafür häufig in Anspruch genommen; fast niemals aber entlehnte er den Stoff dazu aus den heiligen Büchern unserer Religion. Ganz an antike Vorstellweisen sich anschließend, brachte er meist den oder die Verstorbenen in Verbindung mit einem Genius und den klagenden Hinterbliebenen, und zwar in der Weise der alten Kunst, derart, daß alle Aeußerlichkeiten, die den Stand und das Zeitalter des Verewigten bezeichnen, und somit alle Kleidungsstücke bis auf ein Paar dürftige Blößendeckungen beseitigt sind. Wenn diese Art Grabmäler immer — wenigstens bei wahrhaft und tief empfundenem Verluste — etwas Unbefriedigendes haben müssen, so erhebt sich dagegen Thorwaldsen da, wo er den Tod im Allgemeinen schildert, zur höchsten, ergreifendsten Schönheit. Am Fußgestell der Statue des Grafen Potocki in Krakau ist

Engel d. Todes. ein Relief angebracht: „Der Engel des Todes", das lieblichste, sanfteste Bild des leid- und kampflosen Vergehens. Mit gesenkten Flügeln, die Rechte auf die verlöschende umgestürzte Fackel gestützt, mit der Linken den Kranz des Nachruhms haltend, sitzt der Engel des Todes auf einem Felsstück, das rechte Bein gestreckt, das linke als Ruhestätte für

den linken Arm an- und emporgezogen; nach der linken Seite hinüber neigt sich das lockige, mohnbekränzte Haupt, die müden Augen schließen sich, von den geöffneten Lippen flieht der letzte Hauch. Man kann das Bild, das zu dem Schönsten gehört, was Thorwaldsen's Hand geschaffen, nicht ohne Rührung und Entzücken und nicht ohne den Gedanken betrachten, daß es eine Vision war, eine Vorahnung des eigenen sanften Lebensabschieds. 1. Zeitr.

Fast nicht minder glücklich ist Thorwaldsen, wenn er ganz absehend von dem Tode des Verstorbenen, vielmehr an sein Leben und Wirken erinnern will, wie bei dem Augenarzt Andrea Vacca in Pisa, dessen Grabmal er für das dortige Campo santo zu machen hatte. Er wählte in leicht verständlicher Beziehung aus der Geschichte des Tobias den Moment, wo dieser, geleitet und unterwiesen von seinem Engel, seinem Vater mit der heilsamen Salbe der Fischgalle das Augenlicht wieder gibt. Die Mutter und der Hund sehen erwartungsvoll dem Ausgang zu. Einfachheit, Wahrheit und Schönheit können nicht inniger verbunden sein, als in diesem Bilde. Grabmal A. Vacca's.

Bildnisse hat Thorwaldsen in Unzahl und auch Bildnißstatuen in großer Anzahl gefertiget. Beides war nicht seine eigentliche Stärke; dennoch hat er auch an dieser Stelle den Genius nicht selten glänzend bewährt. Idealisierung mit Individualität ist überall der Grundcharakter; vom Zeitcostume hielt er sich soviel immer möglich fern, und wenn er nicht den Menschen darstellen durfte, wie ihn Gott erschaffen, so ging er wenigstens nicht gern über die Tracht der Musen oder ihrer Söhne im alten Hellas hinaus. Unter den hieher gehörigen Statuen zeichnen sich die sitzende der Gräfin Ostermann, noch mehr aber die stehenden der Prinzes- Bildnisse.

1. Zeitr. sin Amalie Caroline von Dänemark und der Fürstin Baryatinski, und zwar letztere durch eine wahrhaft antike Schönheit aus.

Ehrendenkmäler. Copernicus. Unter den Bildnißstatuen für Ehrendenkmale ist zuerst diejenige des Copernicus zu nennen, die auf Kosten des polnischen Gelehrten Stanislaus Stasic beschafft und in Erz gegossen, seit dem 11. Mai 1830 auf dem Platz vor dem Universitätsgebäude in Warschau steht. Der große Astronom in einfach edler, doch idealer Tracht ist sitzend vorgestellt; die Linke hält das Astrolabium, die Rechte den Zirkel; den Blick nach oben gewandt, scheint er die Maße der Räume und Entfernungen auf jenem bestimmen zu wollen. Die Tiefe der Auffassung, die Würde und Charakteristik der Darstellung, die Wahrheit, Deutlichkeit und Schönheit jeder Bewegung, die über das Ganze ausgegossene Ruhe und Harmonie, weisen dieser Statue einen hohen Rang unter den neueren Kunstschöpfungen an.

Der Vorliebe für antike oder eigentlich vollkommen freie Darstellweise folgte Thorwaldsen, wie erwähnt, bei den Statuen der polnischen Fürsten Poniatowski und Potocki, sowie des Herzogs Eugen von Leuchtenberg. Das Denkmal des letzteren, in der S. Michaeliskirche zu München aufgestellt, ist zwar dem Hauptgedanken nach nicht Thorwaldsen's Erfindung, da ihm ein sehr in's Einzelne gehendes Programm zur Richtschnur gegeben war (nach welchem der Fürst u. A. den Kranz seiner Ehren der Muse der Geschichte zu übergeben hat, bevor er in's Grab steigt); dennoch enthält es in der der Muse gegenüber aufgestellten Gruppe der Genien des Lebens und des Todes eine der anmuth- und ausdruckvollsten Compositionen des Künstlers.

Poniatowski, Potocki, Leuchtenberg.

So stark nun auch bei ihm die Abneigung gegen moder-

nes Costüme war, so konnte er doch, wo es nicht anders ging, sich nicht nur in die Umstände fügen, sondern auch wider Willen seiner Muse Großes leisten. Nur bei dem Denkmal des Papstes Pius VII. für die Peterskirche in Rom ist ihm, wie erwähnt, dieß nicht gelungen, und selbst die beigegebenen Gestalten versagen trotz der Vortrefflichkeit im Einzelnen hier die gewöhnliche Hülfe. Der heilige Vater sitzt, angethan mit dem vollen päpstlichen Ornat, die Linke im Schooß, die Rechte segnend erhoben, auf einem Throne am Eingang zu seinem Begräbniß. Zu beiden Seiten dieses Eingangs stehen zwei weibliche Figuren, die himmlische Weisheit durch Bibel und Eule, und die göttliche Stärke durch die Löwenhaut und Keule am Boden kenntlich; neben dem Thore, darüber, sitzen zwei Engel, der eine mit dem geschlossenen Lebens- oder Tagebuche des Papstes, der andere mit dem abgelaufenen Stundenglase. I. Zeitr. P. Pius VII.

Es scheint, daß der Genius Thorwaldsen's hier auf unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen ist. Dagegen ist die Reiterstatue Maximilian's I. in München in der Waffentracht des 17. Jahrhunderts ein aller Bewunderung würdiges Werk. Zwar wird es mit seiner der alten Welt entnommenen hohen Einfachheit nie als ein Abbild der Zeit, der es angehört, dastehen; allein es steht ihr doch auch nicht als ein fremdes, nur geträumtes gegenüber. Der Fürst ist als Befehlshaber dargestellt, Weisungen ertheilend an die Armee für einzunehmende Stellungen; das Haupt ist entblößt, das Schwert in der Scheide; das Roß steht, jedoch mit aufgehobenem linken Vorderfuße. Hier ist ganz besonders die Klarheit der Silhouette und die wohlthuende Harmonie aller Linien zu bewundern, und bei aller Lebendigkeit derselben die majestätische Ruhe, die über das Ganze ausgegossen ist. Die Maximilian I.

1. Zeitr. für das Fußgestell bestimmten Reliefs „Gerechtigkeit und Staatsweisheit" wurden nicht ausgeführt, was ungeachtet ihrer großen Schönheit, der Statue zum Vortheil gereicht, indem sie nun ungetheilt die Aufmerksamkeit fesselt.

Gutenberg. Weniger glücklich war Thorwaldsen bei den beiden Ehrenstatuen von Gutenberg und von Schiller. Erstere, in Erz gegossen und seit 1838 in Mainz aufgestellt, zeigt den Erfinder des Buchdrucks mit der beweglichen Type in der Hand, ohne einen besonders die Aufmerksamkeit reizenden Zug und mit Reliefs am Fußgestell, welche die Momente der Erfindung vergegenwärtigen; Schiller. Schiller aber, seit dem 8. Mai 1839 in Stuttgart aufgestellt, könnte zwar — wenn er in Wirklichkeit auf ein Ehrenpostament vor das Volk gestellt worden wäre — das Haupt in ähnlicher Weise demüthig und beschämt gesenkt haben; sonst aber trug er das Antlitz emporgerichtet und hatte einen freien, festen Gang der Füße, wie der dichterischen, die Welt entflammenden und entzückenden Gedanken. Zur Ergänzung gewissermaßen der Darstellung des hochfliegenden und hochgefeierten Dichters hat Thorwaldsen am Fußgestell bezeichnende Reliefs angebracht, den Genius der Dichtkunst, mit weitausgebreiteten Flügeln nach dem Stern über seinem Haupte frei emporschwebend, eine Siegesgöttin mit Palme und Kranz und die Weltkugel mit Schillers Namen, getragen vom Adler des Zeus und begleitet von den Musen des Trauerspiels und der Geschichte.

Restauration von Antiken. Schließlich müssen wir noch einer ganz besonders verdienstlichen Arbeit Thorwaldsen's gedenken, der Restauration von Antiken. Hier hat er es bewiesen, daß er mehr wie ein Anderer vor oder neben ihm in den Geist der antiken Plastik eingedrungen, indem ein scharfes Auge und genaue Untersuchung nöthig ist, um die Ergänzungen zu erkennen.

Wer sieht dem Kopf der weiblichen Broncestatue von Vulci in der Glyptothek zu München an, daß ihn Thorwaldsen aufgesetzt? Den Alexander, die Muse in derselben Sammlung, hat er in gleicher Vollkommenheit hergestellt. Mit besonderer Liebe, aber auch mit unübertrefflicher Meisterschaft, hat er die vom Kronprinzen Ludwig von Bayern für 20,000 Scudi erstandenen Trümmer der Statuen vom Zeustempel zu Aegina zusammengesetzt und ergänzt, wie sie jetzt in der Glyptothek stehen. Bei diesem Werk scheint er sogar selbst sich ein Genüge gethan zu haben; denn man erzählt sich, daß er, um die Stellen befragt, die von ihm herrührten, geantwortet habe: „Ich erinnere mich ihrer nicht mehr, und sehen kann ich sie nicht.“ l. Zeitr.

J. Heinr. v. Dannecker.

Neben Thorwaldsen erlangte um den Anfang des Jahrhunderts ein zweiter Künstler seines Fachs ausgebreiteten Ruhm, Johann Heinrich v. Dannecker aus Stuttgart, geb. 15. Oct. 1758, gest. daselbst 8. Dec. 1841. Talentvoll und feinfühlend, fehlte ihm nur die selbstständige schöpferische Kraft und die damit engverbundene Gleichmäßigkeit der künstlerischen Anschauung, um ganz Hand in Hand mit seinen Landsleuten und Freunden Schick und Wächter zu gehen. Allein wenn er auch in seiner Kunst mehr als billig den Winken und Fußstapfen Canova's gefolgt (dem er bei seinem Aufenthalte in Rom 1785 bis 1790 sich enger angeschlossen), und wenn er auch nicht durch die Anzahl seiner Arbeiten glänzt*), so verdankt ihm die deutsche Nation doch ein Werk, das ihm allein die Unsterblichkeit sichern würde,

*) S. Dannecker's Werke in einer Auswahl mit einem Lebensabriß des Meisters, herausgegeben von C. Grüneisen und Th. Wagner. Hamburg 1840. Enthält 24 Werke in Umriß.

1. Zeitr. die treffliche, in allen Beziehungen vollendet herrliche Büste
Schillerbüste. Schiller's (nach der Natur lebensgroß modelliert 1793), in der Bibliothek zu Weimar aufgestellt; in kolossaler Größe ausgeführt (für sich und für den Grafen Schönborn); in mittlerer für die Walhalla.

Auch Dannecker wandte sich sowohl für Aneignung des Styls, wie für die Wahl des Stoffs, zuerst an das Alterthum und suchte von da in späteren Jahren den Uebergang zum Christenthum. Er arbeitete fast nur im Runden; zum Relief hatte er weder Neigung, noch Talent. In Rom, wo er außer mit Canova auch mit Herder und Göthe bekannt ge-
Bacchus. Ceres. worden, führte er die beiden Götterstatuen, Bacchus und Ceres, in Carrara-Marmor aus, welche noch im königlichen Schloß zu Stuttgart stehen. Bei der ersteren, einer stehenden nackten Jünglingsgestalt mit der Schale in der erhobenen Rechten, dem Thyrsus in der gesenkten Linken, und mit sanft geneigtem Angesicht, ward das Studium der Proportionen und Formen der Antike mit glücklichem Erfolg gekrönt, auch das weiblich-Männliche des Ideals dieser Gottheit gut betont, nur von der entflammenden und zu Boden streckenden Gewalt des mächtigen Naturgeistes nicht eine entfernte Andeutung gegeben; bei der Ceres, einer gleichfalls stehenden, reichbekleideten Gewandfigur, die eine Sichel und Aehren hält, stört ein entschiedener Mangel an Geschmack und Erfindung im Faltenwurf. Sein bedeutendstes Werk in dieser Richtung ist
Ariadne. „Ariadne, auf dem Tiger" (bei Bethmann in Frankfurt a. M.). Die Heroine, ein Weib von untadliger Schönheit und vollkommen entwickelten üppigen Reizen, sitzt ganz entkleidet in halbliegender Stellung auf dem Rücken des im Fortschreiten begriffenen Thieres, über welches sie ihren Mantel gebreitet, die Linke auf seinen Kopf gestützt, mit der Rech-

ten den Fuß des untergeschlagenen Beines gefaßt. Das wein- laubumkränzte Haupt ist stolzen, ruhigen Blicks links gewendet, wie nach dem Ziel des Triumphzugs, an welchem sie Theil nimmt. Man kann von dieser Statue mit Sicherheit sagen, daß sie ihrem Meister einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Kunst erobert hat, den nur Wenige mit ihm theilen, und von dem er nicht verdrängt werden wird. Auf neue und überraschende Weise, durch harmonische und doch ganz entschiedene Gegensätze in den Bewegungen und den dadurch herbeigeführten Beziehungen des Kopfs zu Hals und Schultern, der Schultern und Arme zu einander, und zum Oberkörper, des Oberkörpers zum Unterkörper, und den Linien, in denen diese Bewegungen und Beziehungen feingefühlt und richtig sich aussprechen, den Flächen, die sie bilden, läßt der Künstler den weiblichen Körper all seine Schönheiten im vollsten Maße entfalten. 1. Zeitr.

Weder früher, noch später ist ihm der Wurf in gleicher Weise gelungen; ja, seine Sappho (von 1796, im Besitz der Erben), eine ebenfalls ganz nackte weibliche Figur, die auf einem Ruhebett mit parallel ausgestreckten Beinen liegend den Kopf und Oberkörper nach links, den Unterkörper mit aufgerichteter Hüfte ganz nach vorn gewendet, zum Zeichen ihres Namens nichts als die Lyra neben sich hat, ist eine fast widerliche Modellnachahmung, ohne eine einzige Linie oder Form, die an Schönheit Anspruch machen könnte. Sappho.

Nächst der Ariadne hat seine Christusstatue viel zur Verbreitung seines Ruhmes beigetragen, freilich mit sehr ungleicher Berechtigung. Um ihn als Ideal zu versinnlichen, hat Dannecker den Heiland als „Mittler zwischen Gott und Menschen" aufgefaßt. Mit der Rechten an der Brust deutet er auf sich, mit der Linken nach oben auf den Vater, zu wel- Christus.

1. Zeitr. chem der Weg durch ihn gehet, ja der in ihm selbst sichtbar erscheint. Er scheint mehr zu schweben, als zu stehen oder zu gehen, und das Gewand legt sich wie ein Symbol der verhüllenden Offenbarung so um seinen Körper, daß der äußere Umriß des Nackten kenntlich hervortritt. Der Kopf ist leise zur Seite geneigt; die beabsichtigte Milde aber der ganzen Erscheinung macht durchaus den Eindruck der Schwächlichkeit. Die Statue kam 1824 nach Petersburg, und eine Wiederholung in die Grabcapelle des Fürsten Thurn und Taxis nach Regensburg. Noch weniger glücklich muß ein zweiter Versuch in der christlichen Kunst genannt werden, die Statue
Johannes. des Johannes, vollendet 1826 für die Grabcapelle der Königin Katharina von Württemberg. Auch bei dieser fast mädchenhaften Erscheinung werden Phantasie und Hand weder von dem Genius der frei und sicher gestaltenden Kunst, noch von einer Zeit und Völker beherrschenden religiösen Begeisterung geleitet. Dabei hatte der Künstler die unlösbare Aufgabe sich gestellt, Johannes im Begreifen des Geheimnisses der Dreieinigkeit darzustellen: er läßt ihn von der erhobenen Rechten einen, von der gesenkten Linken drei Finger ausstrecken. — Dannecker's Schüler sind Theodor Wagner und Distelbarth in Stuttgart, Zwerger in Frankfurt, Schweikle in Neapel und Imhof in Rom.

Ein ausgezeichneter Zeit- und Kunstgenosse Dannecker's,
Landelin Ohmacht. und gleichfalls aus Württemberg hervorgegangen, ist Landelin Ohmacht, geb. zu Dunningen bei Rottweil 1760, gest. zu Straßburg 1834. Ausgerüstet mit einem glücklichen Talent und mildem Charakter, würde er, wenn seine Jugend in eine bereits in der Entwickelung begriffene Periode gefallen wäre und einen sicheren Anhaltpunkt außer sich gefunden hätte, gewiß Großes geleistet haben. So sind ihm offenbar im

Suchen des Wegs viel Zeit und Kräfte verloren gegangen, 1. Zeitr.
und Rom allein, wohin er 1790 gegangen, konnte vollen Ersatz nicht bieten. Seiner durchaus auf das Ideale und Edle gerichteten Kunst fehlt nur etwas mehr Körper, um der vorherrschenden Weichheit soviel Frische zu verleihen, daß sie als Anmuth die Sinne wohlthuend berührt. Wie Dannecker mit Schiller, so war Ohmacht mit Klopstock befreundet, und ihm danken wir die treffliche, nach dem Leben modellierte Büste des großen Dichters. Wohl finden sich in Lübeck, Mainz, Rottweil, auch in der Walhalla Arbeiten von Ohmacht; doch seine Hauptthätigkeit gehört Straßburg, wohin er sich 1801 begeben. Dort war sein erstes Werk das Denkmal des bei Marengo gefallenen französischen Generals Desaix, welches die Rheinarmee auf der Rheininsel bei Straßburg errichten ließ. Von mythologischen Gegenständen behandelte er das Urtheil des Paris (für den Schloßgarten in Nymphenburg bei München), einen Neptun (für einen Landsitz bei Straßburg), eine Venus (die nach Lissabon gekommen) ꝛc. Inzwischen scheint er mit Vorliebe solche Aufgaben behandelt zu haben, welche dem Andenken geliebter und geehrter Männer galten. Dahin gehören vor allen die Denkmale in der Thomaskirche zu Straßburg. In dem ersten von Oberlin 1809 bis 1810 ist er einem Antriebe gefolgt, von welchem zu bedauern ist, daß er sich der neueren Kunst im Ganzen nicht mitgetheilt hat. Statt der Bildnißstatue, bei welcher der Künstler so oft auf unerquickliche Hindernisse (der Gestalt, des Costumes ꝛc.) stößt, hat Ohmacht das Bildniß des Verewigten in einem Medaillon angebracht, und als Hauptfigur zur Bezeichnung von Oberlin's Bedeutung die Muse der Geschichte aufgestellt. In ähnlicher Weise sind an demselben Orte die Denkmale des Historikers Koch, welchem die Stadt

1. Zeitr. Straßburg, eine allegorische weibliche Figur von erhabener, ausdruckvoller Schönheit, den Eichenkranz reicht; ferner des Theologen Emmerich und des Arztes Reißeisen ausgeführt. In der Neuen Kirche sieht man von ihm das Denkmal des Dr. Blessig mit Christus unter den Kindern im Relief. Von ihm ist die Kolossalstatue Adolph's von Nassau im Dom zu Speier 1823 und die des Generals Kleber im Münster zu Straßburg, beides Zeugnisse der achtbarsten Bestrebungen, wahr zu sein, ohne der Naturnachahmung zu verfallen, und idealistischer Anschauung zu folgen, ohne leer oder manieriert zu werden. Seine Christusstatue aber zwischen zwei allegorischen Figuren in der neuen protestantischen Kirche zu Carlsruhe ist schwerlich geeignet, die bei Thorwaldsen's und Dannecker's Christus ausgesprochene Ansicht über das Vermögen der neuen Kunst, dem Christus-Ideal gegenüber, zu ändern.

J. Mart. v. Wagner. Zu den Meistern der ersten Periode muß noch Joh. Martin v. Wagner aus Würzburg gerechnet werden, geb. 1778, gest. zu Rom 1858. Eine in sich abgeschlossene Künstlernatur kann er kaum zu denen gezählt werden, die, ein gemeinsames Ziel vor Augen, der neuen Kunst die Wege bereitet haben. Fast sieht es wie ein Zufall aus, wenn er — was doch geschieht – mit ihnen zusammentrifft. Gebildet unter Füger auf der Wiener Akademie zum Maler, und für ein Gemälde „Aeneas, der die Venus um den Weg nach Karthago frägt" mit dem ersten Preis belohnt, in gleicher Weise von den Weimarschen Kunstfreunden ausgezeichnet für eine Zeichnung „Ulysses, der den Polyphem belauscht", fertigte er 1805 in Rom für den bayrischen Hof zwei große Oelbilder, „Die Helden vor Troja" und „Der homerische Götterrath" (jetzt im Schlosse zu Schleißheim), Werke, die man für akademische Vorschriften als Musterbilder aufführen könnte, und die fast

nur durch die Wahl des Gegenstandes auf eine eigenthüm- liche Sinnesrichtung des Künstlers schließen lassen. Diese trat in Rom sehr bald hervor, zumal seit er sich von der Malerei ab- und der Bildhauerei zugewendet, wie man bereits an seinen ersten Reliefs, dem Kampf der Centauren und Lapithen an der Reitschule in München, und den Zeichnungen zu Schiller's eleusischem Feste (gestochen von Ruschewehy) sehen kann. 1. Zeitr.

Eingeführt durch die ausübende Kunst in's Studium des Alterthums fand er hier sehr bald angemessene Ziele seiner Thätigkeit. Roms Alterthümer wurden von ihm auf das genaueste durchforscht; zweimal war er in Griechenland; was in der Literatur — der alten und neuen — in naher oder entfernter Beziehung zur Kunst steht, suchte er mit Eifer und Verständniß auf; so sammelte er sich weitumfassende Kenntnisse und galt (zumal seit seinem Bericht über die äginetischen Kunstwerke 1817) für den „gelehrtesten Künstler" der Neuzeit, war auch seit 1815 — freilich mit unbeschränktem Urlaub — Generalsecretair der Münchner Akademie. Großes Verdienst hat er um die Kunstsammlungen des Königs Ludwig, indem er mit der Erwerbung der Aegineten, des barberinischen Fauns ꝛc. betraut war, und die ganze fast unvergleichliche Vasensammlung nicht allein angekauft, sondern großentheils aus Scherben zusammengesetzt hat.

Sein künstlerisches Vermögen hat er bewährt in einem 3 F. hohen und 140 F. langen Relief: „Die Völkerwanderung", welches in acht Abtheilungen im Inneren der Walhalla in einer Höhe von 45 F. angebracht ist. Von Sonnenaufgang kommen die Völker; Helios und Phosphoros ziehen ihnen voran. Schaaren zu Roß, zu Wagen und zu Fuß ziehen heran, gehen durch einen Fluß, machen Jagd

1. Zeitr auf wilde Thiere ꝛc., doch herrscht Ruhe und Mäßigung in den Massen; noch sind sie nicht im Schwärmen. In der zweiten Abtheilung wird der Bildungszustand jener Völker geschildert. Während Einige mit Bemalen der Schilder beschäftigt sind, erklärt eine Druide die Kraft der Pflanze Visco; andere Druiden beschäftigen sich mit astronomischen Beobachtungen; ein Barde recitiert einen Heldengesang*); den Göttern wird ein Pferd geopfert, und eine Wahrsagerin verkündet aus dem Blute des Thieres zukünftige Dinge. Daran reiht sich die Darstellung eines Nationaltanzes. In der dritten Abtheilung bekommen wir einen Einblick in ihre politischen Verhältnisse. Wir sehen eine Nationalversammlung und die Erwählung eines Herzogs; sodann die Handelsverbindung der Ostseebewohner mit griechischen und phönizischen Kaufleuten. Die vierte Abtheilung zeigt den Uebergang deutscher Völker über die Alpen, die Kämpfe zwischen Bojorix und Scaurus, den Einfall der Cimbern und Teutonen unter Teutoboch und die Vernichtung der Römer bei Noreia. Dann folgt in der fünften Abtheilung die Schlacht des Civilis; die Erstürmung der römischen Lager am Rhein mit Mauerbrechern und die Eroberung der ihnen Zufuhr bringenden Flotte.

Mit diesem Relief, dessen Inhalt bereits in die christliche Zeitrechnung fällt, beginnt ein fast ganz neuer Geist der Behandlung; sichtbar lebendiger wird die Darstellung, alle Verhältnisse werden ebenmäßiger, die Formen durchgebildeter.

Die sechste Abtheilung enthält die Schlacht von Adrianopel; die Gothen unter Fridigern besiegen den Kaiser Valens. Durch Reitergefechte, Stadtbrand und Flucht der Ein-

*) Davon gibt das beigefügte Blatt eine Abbildung.

AUS DER VÖLKERWANDERUNG.

wohner ist die Scene belebt. Die siebente Abtheilung bringt die Besitznahme Italiens durch die Westgothen unter Alarich und die Unterwerfung Roms. Da sind gefangene Römer und Römerinnen; knieend bietet Roma dem Sieger die Weltkugel, das Sinnbild ihrer bisherigen Herrschaft, und fügt Kriegscontributionen in kostbaren Gefäßen hinzu. Den Schluß bildet in der achten Abtheilung — mit einem Sprung über eine weite Zeitkluft — die Bekehrung der norddeutschen Volksstämme zum Christenthum: Bonifacius fällt die heilige Eiche, predigt das Evangelium und tauft die Heiden. Hieran schließt sich ein Festschmaus, bei welchem — eine noch größere Kluft überspringend — der Künstler mit seinen Gehülfen Schöpf, Pettrich und Prestel die Hauptpersonen sind.

1. Beitr.

Mit diesem Werke ist Wagner's künstlerische Thätigkeit bezeichnet. Es schließt sich im Styl nicht, wie die Werke Thorwaldsen's, an die Antike an, verfällt aber auch nicht in die Weise des Naturalismus oder gar der akademischen Convention. Ohne besonders ausgeprägte Eigenthümlichkeit ist es doch, namentlich in der zweiten Abtheilung, sehr lebendig in der Darstellung und mannichfaltig in der Gruppierung; ja in den Kämpfen steigert sich die Bewegung zu sichtbarem Schwunge, wie bei ganz friedlichen Bildern, z. B. dem Gesange des Barden, eine wohlthuende Ruhe die Scene beherrscht.

Nach dieser Arbeit, welche viele Jahre in Anspruch nahm, fertigte Wagner noch das Modell zu der „Bavaria victrix auf dem Siegeswagen mit dem Löwengespann", wonach das vergrößerte Bronzewerk auf dem Siegesthor in München ausgeführt worden. Bei demselben ist zu beklagen, daß der Künstler keine Gelegenheit gehabt, sein Werk in der Höhe zu sehen, für welche es bestimmt war; da ihm sonst das Mißver-

1. Zeitr. hältniß zwischen den niedrigen Thieren und der hochgestellten weiblichen Gestalt, mit der daraus fließenden Zusammenhanglosigkeit unerträglich gewesen sein würde. Auch läßt sich kaum annehmen, daß er vorausgesetzt hat, seine Gestalt werde der Stadt den Rücken kehren, weil er sie sonst unbedenklich besser motiviert und klarer durchgebildet haben würde.

Johann Gottfr. Schadow. Von größerer Bedeutung und einer viel weiter reichenden Wirksamkeit ist ein anderer Zeit- und Kunstgenosse der beiden Vorgenannten, Joh. Gottfried Schadow aus Berlin. Eines Schneiders Sohn, geb. 1764, gest. daselbst 27. Jan. 1850 (seit 1788 Rector, später Director der Akademie), hat er sich zuerst unter Tassaert, aber seit 1781 in Rom nach den Werken der alten Kunst gebildet. Wenn aber Thorwaldsen an derselben Stelle sich das Verständniß der Natur und zugleich die dort herrschende Kunstform als Gesetz angeeignet, vor welchem andere Anforderungen nicht zur Geltung kamen, so lag für ihn die Stärke der antiken Kunst nicht in der Form, sondern in deren Naturwüchsigkeit, in ihrer vollständigen Uebereinstimmung mit ihrem Inhalt. Ausgerüstet demnach mit einem richtigen und feinen Gefühl für Natürlichkeit und Wahrheit, und mit genauer Erkenntniß der Macht der Wirklichkeit bei der Wirkung der Kunst im Großen, trat er der herz- und geschmacklosen Affectiertheit und falschen Grazie der unter Friedrich II. eingebürgerten französischen Kunst nicht mit dem Meißel des Phidias und Praxiteles, sondern mit einem ganz schlichten, fast voraussetzungslosen Natursinn entgegen, und brachte damit die Kunst wieder in das zu ihrer Entwickelung nöthige Verhältniß zur Natur. Dazu war Schadow bei aller ihn auszeichnenden Weltbildung ein guter Deutscher, ein sehr guter Preuße und ein sehr klar ausgesprochener Protestant; Eigenschaften, die ihn zum Gründer jener

ächtnationalen Kunst gemacht, die in Preußen ihren bestimm- 1. Zeitr. testen Ausdruck gefunden.

Zwar folgte er noch bei seinem ersten öffentlichen Werke, dem Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenkirche zu Berlin, dem herrschenden Geschmack in der Wahl des Ausdrucks, indem er die Gruppe der Parzen über dem Sarkophag anbrachte; aber mit dem Plan, der ihn unmittelbar danach und viele Jahre lang beschäftigte, ein Ehrendenkmal für den großen König zu errichten, trat er in eine neue, ihm eigenthümliche Richtung ein. Wohl wurde das Unternehmen für Berlin seiner Zeit trotz wiederholter Anläufe nicht zu Stande gebracht; dagegen hatte er das Glück, 1793 eine Kolossalstatue Friedrichs des Großen für Stettin in Marmor auszuführen, und dabei seine Ansicht über den Werth des Costümes zur Geltung zu bringen. Das Unplastische der Uniform kannten die Träger derselben genau, weßhalb man von oben herab römische Feldherrntracht für das Königsdenkmal verlangte. Schadow war der Meinung, daß das Gewohnte, selbst das Häßliche, wenn es nicht ohne Beeinträchtigung der Theilnahme des Herzens, beseitigt und ersetzt werden könne, beizubehalten, nur aber künstlerisch durchzubilden sei. Er stellte deßhalb den König in Uniform dar und gab ihm nur noch, zur Erzielung einer Massenwirkung, den Krönungsmantel um. Als er aber bald danach vom „alten Dessauer“ und dem General Ziethen Statuen für Berlin zu machen hatte, da setzte er dem Einen den kleinen Dreieck auf und gab ihm den Kommandostab in die Hand, und den Anderen lehnte er, die Rechte am Kinn, die Linke am Säbel, in der Husarenjacke an einen Baumstamm, und verzichtete zwar damit auf jede Bewunderung einer idealisierenden Phantasie, erntete aber dafür das Lob einer naturwüch-

1. Zeitr. sigen, volksthümlichen, aus der Zeit hervorgegangenen und mit ihr fortlebenden Kunst.

Für das 1794 vollendete Brandenburger Thor in Berlin modellierte Schadow das (12 F. hohe) Viergespann mit der (16 F. hohen) Siegesgöttin, das, in Kupfer getrieben, später nach Paris als Beute entführt und im Befreiungskrieg wieder erobert zum Sinnbild preußischer Vaterlandsliebe und Tapferkeit geworden.

Ich übergehe die große Anzahl von Bildnissen und Grabmonumenten, die unter seinen Händen entstanden, und erwähne nur, daß er 1802 die Büste Wieland's für einen Kaufmann Pearson in Riga, und später für (den damaligen Kronprinzen) Ludwig von Bayern die Büsten des großen Friedrich, von Wieland, Copernicus, Kant, Klopstock, Johannes v. Müller, Otto v. Guerike, Graf v. d. Lippe, Graf zu Stolberg, Kaiser Heinrich I., Otto I., Heinrich dem Löwen, Konrad dem Salier, Ferdinand von Braunschweig, Haller und Leibnitz, sämmtlich mit der Bestimmung, in der damals schon beabsichtigten Walhalla aufgestellt zu werden, in Marmor ausführte.

Aus Schadow's späterer Lebenszeit sind nur zwei größere Arbeiten zu nennen, sein Blücher für Rostock 1819, sein Luther für Wittenberg 1821. Die Rostocker, welche, dem Helden die doppelte Ehre der dichtenden und der bildenden Kunst zu erweisen, sich um eine Inschrift an Göthe gewendet, sahen sich gezwungen, diesem auch eine Einwirkung auf das Kunstwerk einzuräumen, wodurch Schadow seinerseits genöthigt wurde, Grundsätze zu opfern, denen er sein Lebelang mit glücklichem Erfolge angehangen: Der alte Feldmarschall Vorwärts wurde idealisiert! Die Linke am Säbel, in der Rechten den Commandostab, steht der Held in einer Tracht,

die an die Antike streift und doch moderne Andeutungen (z. B. Gamaschen!) hat. Eine Löwenhaut deckt den Rücken, der Kopf des Thieres die Brust. Eine beklagenswerthe Verirrung! I. Zeitr.

Bei der Statue Luther's hatte Schadow vollkommen freie Hand. Er stellte ihn als den Verkünder des Worts, mit der Bibel in der Linken, im protestantischen Priesterrock dar. So steht der Reformator in kolossaler Größe in Erz gegossen unter einem gothischen Baldachin von Eisenguß auf dem Schloßkirchenplatz zu Wittenberg. *)

Seit dieser Zeit widmete sich Schadow vornehmlich kunstwissenschaftlichen Arbeiten, Untersuchungen über Knochen und Muskeln, und ihre Verkürzungen, über die Proportionen und über Nationalphysiognomien**), wobei er vornehmlich die Bedürfnisse der Kunstakademie vor Augen hatte, deren Pflege ihm anvertraut war. Einen vorzüglichen Schüler hat er gebildet, Emil Wolff in Rom.

Hier muß auch eines Bildhauers gedacht werden, nicht wegen eigenthümlicher Kunstschöpfungen, sondern wegen des besonderen Verdienstes, das er sich um gründliche Kunststudien durch seine Leistungen auf dem Gebiet der plastischen Anatomie erworben: das ist Joh. Martin Fischer, geb. 1740 zu Hopfen in Schwaben, gest. zu Wien 1820. Die J. M. Fischer.

---

*) S. Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläuterungen von Fr. Förster. 1825.

**) Polyklet oder von den Maßen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter rc. 1833. Die Nationalphysiognomie oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äußere Gestaltung des menschlichen Kopfes, in Umrissen. 1834.

1. Zeitr. berühmte „Fischer'sche Anatomie", aus mehren anatomischen Figuren in Lebensgröße bestehend, ist sein Werk.

Vierter Abschnitt.

Baukunst.

Weinbrenner. Thouret. C. v. Fischer. Langhans.

Mit der größten Entschiedenheit hatten in der Malerei und Bildnerei die Neuerungen sich kund gegeben; mit gleicher Bestimmtheit und vollem Verständniß war der Anschluß an das Alterthum und seine Kunstformen erfolgt. Der Baukunst standen ähnliche Kräfte nicht zur Verfügung, und wenn sie auch, gleich den Schwestern, sich Raths erholte bei der Antike, sie wußte doch die erhaltenen Lehren nicht in Fleisch und Blut zu verwandeln, die überkommenen Formen kritisch zu sichten und bei neuen Aufgaben harmonisch zu verwenden. Ohne demnach die verdienstlichen Bemühungen und achtungswerthen Leistungen in diesem Fach übersehen oder verkennen zu wollen, können wir sie doch nicht mit den Arbeiten von Carstens und Thorwaldsen auf gleiche Stufe stellen. Eines nur bleibt ihnen unangefochten: sie haben nichts mehr gemein mit der von den Franzosen erbettelten aufgeblasenen Geschmacklosigkeit, die am Ende des Jahrhunderts das Feld inne hatte.

Der Malerei und Bildnerei waren die ersten Helfer aus Norden gekommen; für die Baukunst werden wir nach Süddeutschland, nach Carlsruhe, Stuttgart und München gewiesen; während in Berlin, Dresden, Wien nur vereinzelte oder

gar keine Versuche gemacht werden, das alte Geleise zu verlassen. 1. Zeitr.

Friedrich Weinbrenner aus Carlsruhe, geb. 1766, gest. daselbst 1826, hatte auf einer Reise Carstens in Berlin kennen gelernt und von ihm den Anstoß erhalten, die Werke der alten Baukunst in Rom aufzusuchen und zu Vorbildern zu nehmen. Der Erfolg dürfte schwerlich den Erwartungen von Carstens entsprochen haben. Abgesehen von dem großen Werthunterschied altrömischer Bauten unter sich oder gar in Vergleich mit den griechischen, konnte von der bloßen Uebertragung von Tempelformen, von Giebeln, Säulen und Gesimsen, ohne Rücksicht auf Charakter und Bestimmung des aufzuführenden Gebäudes, kein Heil erwartet werden. Leerheit, Charakterlosigkeit und Monotonie mußten die Merkmale solcher Bauten werden, wie sie denn Carlsruhe in der katholischen und der protestantischen Kirche, im Rathhaus, mehren fürstlichen Wohnhäusern und einem ganzen, nach Weinbrenner's Plan ausgeführten Stadttheil darbietet. Aber Weinbrenner hatte doch das Auge wieder auf das Alterthum gelenkt, und das reichte hin, um die Künstler-Jugend auf neue Wege und zu eigenthümlicher Entwickelung zu bringen. Aus seiner Schule sind G. Moller in Darmstadt, Burnitz in Frankfurt, Arnold in Freiburg, Eisenlohr und Hübsch in Carlsruhe, Knapp in Rom, Haller in Bern, Chateauneuf in Hamburg hervorgegangen. F. Weinbrenner.

Nicolaus Friedrich v. Thouret aus Stuttgart, geb. 1767, gest. daselbst 1845, kann als ein künstlerischer Gesinnungsgenosse Weinbrenner's angesehen werden, indem auch er sich zunächst an die den römischen Bauwerken entnommenen Vorschriften hielt. Von Göthe nach Weimar berufen, leitete er den dortigen Schloßbau und führte das Thea- Nicolaus v. Thouret.

 ter auf, was als sein Hauptwerk gilt. In Stuttgart rühren eine große Anzahl bürgerlicher Bauten und Wohnhäuser, namentlich in der Königstraße, von ihm her, an denen nirgend ein Zug von Eigenthümlichkeit hervortritt. Seine letzte Arbeit war das Fußgestell zur Ehrenstatue Schiller's in Stuttgart.

Carl v. Fischer. Denselben Principien zugethan, vielleicht aber begabter als die Vorgenannten war Carl v. Fischer aus Mannheim, geb. 1782, gest. zu München 1820. Das Schauspielhaus in München ist sein Werk (und auch nach dem Brand von 1823 nach seinem alten Plan wieder aufgebaut). Der oft wiederholte Versuch, die Vorhalle des römischen Pantheons nachzuahmen, ist hier mit mehr Geschick als gewöhnlich gemacht worden, indem Fischer bei aller imponierenden Massenhaftigkeit des Säulenvorbaues doch den Hauptnachdruck auf das Gebäude gelegt hat. Uebrigens war es vornehmlich die Zweckmäßigkeit, welche Fischer bei seinen Bauten vor Augen hatte, und in Betreff der Schönheit beschränkte er sich auf möglichste Genauigkeit der als allein gültig anerkannten Formen.

Eine vereinzelte und doch höchst bedeutsame Erscheinung tritt in Berlin auf. Während man überall die Achtung vor der antiken Kunst auf die Baudenkmale Roms beschränkt, wurde im J. 1793 in Berlin das Brandenburger Thor nach dem Muster der Propyläen von Athen im altdorischen Styl aufgeführt. So sehr war Griechenland vergessen, daß kein Architekt bei der Wendung nach der antiken Kunst über Rom hinaus nach Rath und Hülfe sich umsah. Diesen Griff zuerst gethan und damit der Baukunst einen neuen Anstoß gegeben zu haben, ist der Ruhm des Erbauers vom Brandenburger Thor in Berlin,

K. Gotth. Langhans. Karl Gotthard Langhans, geb. 1733 zu Landshut in Schlesien, gest. zu Grüneiche bei Bres-

lau 1808. Das Thor ist fünftheilig und hat eine Colonnade 1. Zeitr.
von zwölf Säulen; der mittlere Eingang ist 18 F., jeder an-
dere 12 F. breit. Die Säulen von 5 F. 8 Z. unterem Durch-
messer sind 44 F. hoch, canneliert und mit dem ganzen Ge-
bälk altdorischer Ordnung. Die Attika, die statt eines Gie-
bels das Ganze krönt, ist in der Mitte, und zwar durch Stu-
fen, bedeutend erhöht, und hier ist die Siegesgöttin mit dem
Viergespann aufgestellt, von welcher oben bei J. G. Schadow
die Rede war. Von beiden Enden des Thores treten im rech-
ten Winkel Flügel vor, wie Tempel mit Säulenumgängen
gestaltet, niedriger als das Thor, aber gleichfalls im dorischen
Styl. Von allen monumentalen Bauwerken der Zeit erscheint
dieses als das bedeutendste, da es dem herrschenden Geschmack
an Ueberladungen mit der größtmöglichen Einfachheit und
mit der strengsten Form entgegentrat.

Zweiter Zeitraum.

Einleitung.

Große Veränderungen waren inzwischen in den Verhältnissen der europäischen Staaten und dem Leben ihrer Völker vor sich gegangen. Frankreich hatte seine junge Freiheit im Blute der eigenen Kinder ertränkt und hinter den Schaffotten das eiserne Scepter des Militair-Despotismus erhoben. Mit verheerender Gewalt ergossen sich seine Kriegsschaaren über die Nachbarländer, und vor dem Geist und dem Glück ihres schreckenvollen Gebieters sank alles in Staub, was sich ihm widersetzte und was sich ihm unterwarf. Am härtesten wurde Deutschland betroffen. Die Macht Oesterreichs wurde gebrochen, die tausendjährige Krone des deutschen Reichs in Stücke geschlagen, seine Völker wurden auseinander gerissen und ihre Staaten großentheils unter glänzenden Titeln in die äußerste Abhängigkeit vom Kaiser der Franzosen gebracht. Die junge und stolze Monarchie des großen Friedrich wurde auf's tiefste gedemüthigt und bis zur Ohnmacht geschwächt, ein Stück deutschen Landes nach dem andern Frankreich einverleibt, die Söhne unseres Landes wurden gegeneinander

und für fremde Eroberungszwecke in Kampf und Tod geführt. 2. Zeitr.
Nach einem zweiten Fall Oesterreichs und der vollkommenen Knechtung unserer Nation schien alle Hoffnung verloren und Deutschland ohne Zukunft. Aber der altgermanische Volksgeist war nicht erstorben, und gerad unter dem Druck der fremden Gewaltherrschaft erwuchs und erstarkte die Kraft zur Abwehr des unerträglichen Joches. Das ganze Volk stand auf und das Vaterland ward befreit! Gewiß! Die deutsche Geschichte wird wenige Blätter aus früheren Zeiten aufschlagen können, wo eine gleich tiefe und durchgreifende Erregung der Gemüther, eine so große Opferfreudigkeit des ganzen Volkes, eine so einmüthige Haltung Aller, ein durch so furchtbare Kämpfe errungener Rettungssieg verzeichnet wären.

Das waren die politischen Zustände und Erlebnisse Deutschlands zu Anfang unseres Jahrhunderts. Ihre Wirkung auf die feinere, geistige Atmosphäre des Volkes, auf die Felder der Literatur und der Kunst konnte nicht ausbleiben. Das gedrückte Gemüth sah sich nach Hülfe um, oder nach Trost, oder überhaupt nach einem Ausweg. Die Helden des Alterthums, deren Thaten bisher die Phantasie belebt, standen dem Nationalbewußtsein zu fern, um unser gesunkenes Volk aufrichten und seine Nerven stählen zu können; noch weniger mochte man bei Göttern der Fabel verweilen, wo man des Trostes und des Beistandes eines lebendigen Gottes bedurfte. So wandte man sich, um der kranken und schwachen Gegenwart aufzuhelfen, zu den Quellen der Kraft im eigenen Volke, zurück zu der Zeit, wo es groß und herrlich dastand und der Träger der Geschichte war, zu dem *Mittelalter* und seinen großen Kaisern, seinen kampfmuthigen Rittern und starken Bürgern, wie zu der langverklungenen Heldensage der Vorzeit. Und auf demselben Wege fand das

2. Zeitr. unter der Schmach des Vaterlandes brechende Herz den Trost im Glauben an den allwaltenden Gott, der uns wohl oft geprüft, aber nie verlassen hatte; mehr noch demüthige Ergebung im Hinblick auf seinen eingeborenen Sohn, der alles Erdenelend bis zum bittersten Tode ohne Murren erduldet. Ja, es mußte bei Vielen je nach dem Maße ihrer Lebenskraft die Vorliebe für die Vergangenheit in eine wirkliche Flucht aus der Gegenwart bis in eine nur geträumte, aller Wirklichkeit und selbst der Möglichkeit bare Welt umschlagen, und die fromme Ergebung und Erwartung jenseitiger Seligkeit mit völliger Verleugnung der Rechte des Lebens und mit überirdischer kraftloser Schwärmerei enden.

So ward die Romantik aus dem Schooße der Zeit geboren, ausgerüstet mit der Macht, die gebrochene Kraft des Volkes an der Tapferkeit und den Tugenden seiner Väter neu zu beleben, und mit ihrem Glauben an Gottes Beistand Muth und Vertrauen wieder zu erwecken; aber auch mit der gefährlichen Neigung, Sinne und Verstand von der Gegenwart abzulenken, entfernt vom Licht und den Kämpfen des Tages in die Ruhe einer eng umfriedeten Dämmerung zu locken, oder auch in die mühelose Betrachtung eines allen Erdensorgen entrückten himmlischen Reiches zu versenken.

Diese Weltanschauung fand zunächst in der Literatur ihren Ausdruck durch die beiden Schlegel, durch Ludwig Tieck, Novalis und Wackenröder, sowie durch einige andere, minder bedeutende Dichter und Schriftsteller. Aug. Wilhelm Schlegel, geb. 1767 zu Hannover, gest. 1845 zu Bonn, gewann durch seine Uebersetzung Shakespeare's eine tiefeingreifende Wirkung, die er noch durch Verdeutschungen Calderon's und selbst Dante's, und durch Einführung ihrer dichterischen Formen erweiterte. Außerdem gewann er durch

A. Wilh. Schlegel.

Vorlesungen über Aesthetik, Literatur und Kunst, die er in verschiedenen größeren Städten hielt, Einfluß auf den Geschmack der gebildeten Gesellschaft. Ja, in eigenen poetischen Leistungen (aus den Jahren 1798—1803) gab er sich unverholen den mittelalterthümlichen, katholisierenden Gefühlsstimmungen und Ansichten hin, die er endlich in dem berühmten Gedicht: „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ zusammenfaßte. — Noch bestimmter gingen Tieck und Wackenröder auf das neuaufgesteckte Ziel los. Ludwig Tieck, geb. 1773 zu Berlin, gest. ebendaselbst 1853, wendete sich, Stoff und Form der Alten geradezu vermeidend, ausschließlich dem Mittelalter, oder vielmehr einem Traumgeschlecht zu, und schloß mit seinem „Phantasus“ und „Octavian“ die Pforten der „wundervollen Märchenwelt“ auf. In den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ aber (ursprünglich und größtentheils von H. Wackenröder, geb. 1772 zu Berlin, gest. daselbst 1798), die bereits 1797 erschienen und „vornehmlich angehenden Künstlern und Knaben, welche die Kunst zu lernen gedenken“, gewidmet waren, trat er als Apostel des neuen mittelalterthümlichen Evangeliums auf, mit der Forderung andächtiger Begeisterung und kindlich frommen Christenglaubens als den Grundbedingungen der Kunst, sowie mit Geringschätzung der Regeln, der Kenntnisse, des Urtheils und der Wirkung auf die Sinne. — In „Sternbald's Wanderungen“ (1798) wurde im Helden selbst ein Musterkünstler nach obiger Art aufgestellt; und in den „Phantasien über Kunst“ (1799) ein Nachtrag zum „Klosterbruder“ gegeben. — Das war auch der Ton, den Novalis (F. L. v. Hardenberg, geb. 1772 zu Wiederstädt im Mansfeldischen, gest. 1801 zu Weißenfels) im „Heinrich von Ofterdingen“ und den „geistlichen Liedern“ mit so großem Er-

2. Zeitr.

Ludwig Tieck.

H. Wackenröder.

Novalis.

2. Zeitr. folg angestimmt, daß fortan eine Annäherung an antike Poesie und Kunst wie ein Abfall vom Christenthum angesehen wurde. — Inzwischen sollten sie Alle überboten werden durch

Karl Friedrich Schlegel. Karl Friedrich Schlegel, geb. zu Hannover 1772, gest. zu Dresden 1829, der den neuen Glauben in die unzweideutigste Form brachte und in der 1803 von ihm begonnenen Zeitschrift „Europa“ allgemein auszubreiten nicht ohne Erfolg bemüht war. Er war einer der Ersten, welcher die Augen nach den Meisterwerken der alten deutschen Kunst lenkte, und namentlich hat er vor Anderen den Werth des Cölner Dombildes mit eingehenden und beredten Worten geschildert. Aber indem er sie, und zwar ohne kritische Scheidung, als die allein rechten Vorbilder christlicher Kunstübung hin- und sogar über die Werke der alten Italiener, geschweige denn über Rafael, Giulio Romano, Michel Angelo ꝛc., „von denen aller Kunstverderb ausgegangen“, stellte, gab er das Zeichen zu einer sehr bedenklichen Ueberschätzung. Nicht genug! Er warnte vor der griechischen Dichtkunst, und empfahl nur die romantische, christliche; als Zweck der Kunst stellte er „die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse“ auf; Gemälde sollten „Hieroglyphen sein voll heiliger Mystik.“*) — So ward der sinnigen Gemüthlichkeit, der gläubigen, demuthsvollen Frömmigkeit vor dem Geist, der Kraft und der Schönheit die Palme des Ruhms und mit ihr der Seligkeit verheißen, und die Anwesenheit von L. Tieck und F. Schlegel in Rom 1803—1805 hat nicht wenig zur Ausbreitung des neuen Evangeliums beigetragen.

Es war natürlich, daß diese bis in ein fehler- und krank-

*) Vergl. Europa II. S. 143—145. I. 2. S. 13, wo noch manches steht, was man nicht für ernstlich gemeint halten möchte.

haftes Aeußerste getriebenen Ansichten und Einwirkungen der schönen Literatur auf die bildenden Künste einen Gegensatz hervorrufen mußten. Er stellt sich heraus in jenen großen und ehrenwerthen Anstrengungen, welche in Weimar unter dem Vortritt von Göthe zur Förderung künstlerischer Thätigkeit gemacht wurden. Mit den „Propyläen" wurde (1800) ein Organ geschaffen für Vertretung der aus der classischen Kunst geschöpften Ansichten; in Verbindung damit stand ein Verein von Kunstfreunden, welche bestimmte Kunstaufgaben stellten und mit Verheißung von Prämien die Künstler Deutschlands zum Wettbewerb aufforderten. Mit der Wahl des Stoffs hielten sie sich an das Alterthum, namentlich an Homer. Ueber Auffassung und Ausführung gab Göthe so treffende Fingerzeige, daß man sie als unumstößliche Kunstgesetze betrachten kann. Sehr abweichend von den romantischen Unterweisungen legt Göthe den Hauptwerth eines Kunstwerks auf die „Erfindung." „Es wird als das höchste, entschiedenste Verdienst angerechnet werden (heißt es im Ausschreiben, Propyläen II. 1. S. 169), wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis auf das geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaftlichen Motiven den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessieren und auf das Gemüth wirken. Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist das Lebendige, Geistreiche der Darstellung, in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft, als vom angeborenen Talent abhangen. Bei Licht und Schatten soll vornehmlich auf die Massen gesehen werden. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeu-

2. Zeitr.

Göthe.

2. Zeitr. tend zu machen weiß, schätzen wir vorzüglich. Willkührliche, manierierte Beleuchtung, Schlagschatten ohne sichtbare Ursache, wodurch der Künstler blos dem Bedürfniß abhilft, oder vielmehr seine Dürftigkeit zu erkennen gibt, und wäre der Effect noch so groß, kommen als Fehler in Anschlag."

Man hätte glauben sollen, daß diese Worte allein hinreichend gewesen wären, die gesundesten Kräfte anzuziehen; und daß in ihnen die sicherste Gewähr für ein vollkommen richtiges Urtheil gegeben gewesen. Nicht das Eine, noch das Andere! Unter den von den Weimarschen Kunstfreunden mit Preisen gekrönten Künstlern hat kaum ein Einziger einen hervorragenden Namen gewonnen, die mehrsten sind im Dunkel der Unbedeutendheit geblieben; der wirkliche Genius aber, der an den geheiligten Kreis heranzutreten gewagt, war nicht erkannt worden: Cornelius.

Aber nicht allein, daß dem wohlmeinenden Verein und der trefflichen Kunstansicht das praktisch-richtige Urtheil fehlte, so zeigte sich zugleich, daß gegen die Strömung der Zeit auch die höchste Weisheit ohne Gewalt ist. Die Romantik war mit voller Berechtigung auf dem Schauplatz der Geschichte erschienen, und die Verhältnisse hatten sie zur Herrscherin über die Gemüther gemacht. Sie überwand ihre Widersacher und ging über ihnen hin, oder sie gewann sie; wie ja selbst Göthe den Bemühungen Bertram's und der Brüder Boisserée um eine Sammlung altcölnischer und altniederdeutscher Gemälde, die sie aus Schutt, Vergessenheit und Verachtung gerettet, die größte Theilnahme, Zustimmung und Bewunderung widmete (Kunst und Alterthum am Rhein und Main I.) und den Gedanken der Vollendung des Cölner Domes mit Wärme erfaßte.

Auch löſ'te sich die Romantik — wie Viele auch in ihre

Irrgärten sich verlieren mochten — nicht ganz in jene nebelhafte Schwärmerei ihrer ersten Verkünder auf. Mit der Freude an den alten festen Städten und stolzen Ritterburgen erwuchs die Lust an den Großthaten der Geschichte. Aus dem Staub der Bibliotheken wurden die alten Heldenlieder an's Licht gebracht, und die mächtigen Gestalten der Nibelungen und ihre gewaltigen Thaten und Schicksale schlossen eine ganz andere, als die wundervolle Märchen-Welt, oder die Cellen des Klosterbruders auf, und rissen die Jugend gesunden Blutes mit sich fort. Aber es fehlte dem deutschen Volke auch in der Gegenwart der Dichter nicht, der ein ächter Sohn der Romantik, seine Vergangenheit ihm groß und schlicht, treu und wahr vorführte, Hoffnung, Selbstvertrauen, Thatenlust zu wecken, Lebensfrische und Gesundheit der Jugend zu sichern, und mit der Wärme des Herzens das Licht im Kopf zu wahren; das ist Ludwig Uhland, geb. 1787 zu Tübingen, dessen „Herzog Ernst von Schwaben" und „Ludwig der Bayer" nebst so vielen Romanzen und Balladen wie ein frischer Bergluftzug durch die in Nebel gehüllten Thäler der Schwärmer für das Mittelalter drang.

2. Zeitr.

Ludwig Uhland.

Nach diesem flüchtigen Einblick in die allgemeinen Verhältnisse, Gemüthsstimmungen und Geschmacksrichtungen wenden wir uns wieder zu unserer besonderen Aufgabe, der Kunst.

2. Zeitr.

Erster Abschnitt.

Das Verhältniß zu den Akademien und zu den Künstlern des ersten Zeitraums.

Wollen wir von einem neuen Zeitabschnitt in der Geschichte der Kunst unserer Tage sprechen, so haben wir zweierlei in's Auge zu fassen: das Verhältniß dieser zweiten Neuerung zur ersten, und sodann zu der noch bestehenden altakademischen Weise.

Was das letzte betrifft, so standen noch alle Kunstlehranstalten in Deutschland unter der alten Herrschaft, und jede neue Bestrebung wurde mehr oder minder als Auflehnung oder als Talentlosigkeit behandelt.

Friedrich Georg Weitsch. In Berlin stand Friedrich Georg Weitsch, geb. 1758 zu Braunschweig, gest. 1828 in Berlin, an der Spitze der Akademie. Von seinen zahlreichen Arbeiten im Fach der Bildniß-, Historien- und Schlachtenmalerei hat sich keines dem Gedächtniß der Geschichte eingeprägt; er hielt fest an den Ueberlieferungen des akademischen Studiums, ohne übrigens viel Gelegenheit zu haben, mit Entschiedenheit gegen Neuerungen aufzutreten. Irgendwie ausgezeichnete Talente (mit Ausnahme J. G. Schadow's, s. o.) standen ihm nicht zur Seite. — Anders war es in Dresden, wo die Schule David's sehr energische Vertreter hatte und die Lehren der Caracci's als Canon galten. Als der einflußreichste von ihnen muß Joh. Friedrich Matthäi, geb. 1777 zu Meißen, gest. 1845 zu Dresden, genannt werden. Zu seinen Hauptwerken gehören „Der Tod des Aegisthos" 1807, „Christus

Joh. Friedrich Matthäi.

unter den Kindern" 1812, und „Der Tod des Kodrus" 1827, 2. Zeitr.
sämmtlich ausgezeichnet durch das, was sich mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit in der Kunst lernen läßt, aber ohne Beziehung zu Phantasie und Gemüth. — Neben ihm wirkte Traugott Lebrecht Pochmann aus Dresden, geb. 1762, gest. daselbst 1830, in ganz gleicher Richtung, nur mit schwächeren Kräften. Sein Hauptbild, die Grazien, denen Amor die Gewande entwendet, 1803, kam nach Weimar; seine Sappho 1804, sein Narciß 1808, sein Johannes auf Patmos ꝛc. scheinen verschollen. — Bedeutender erscheint Ferdinand Hartmann aus Stuttgart, geb. 1770, seit 1807 Professor, seit 1824 Director der Akademie zu Dresden, gest. 1842. In dem von den Weimarschen Kunstfreunden 1799 ausgeschriebenen Wettbewerb hatte er mit einer Zeichnung, Helena von Venus und Amor zu Paris geführt, den ersten Preis erlangt, und in der That Sinn für richtige und poetische Motive gezeigt. Die späteren Arbeiten indeß gehen nicht über die gewöhnlichen akademischen Leistungen hinaus, obwohl sie mehrfach Beifall fanden. Sein zur Schlacht stürmender „Aeneas" kam nach Petersburg, „Eros und Anteros", deßgleichen „die Marien am Grabe Christi" nach Dessau. Er wählte gern seine Gegenstände aus der griechischen Heroensage; doch sieht man von diesen Gemälden, von denen namentlich „Theseus, der dem Oedipus die geraubte Tochter Antigone zuführt", 1816 großes Aufsehen erregte, keines an öffentlichen Orten. — Außer Graff und Grassi, welche beide mehr dem früheren Zeitraume angehören, wirkte mit den Genannten noch gleichzeitig, obschon in sehr abweichender Richtung an der Dresdener Akademie Gerhard Kügelgen aus Bacharach am Rhein, geb. 1772, ermordet zu Dresden 1820. Er huldigte dem Phantastisch-Religiösen, suchte durch überirdische

Traugott Lebrecht Pochmann.

Ferdin. Hartmann.

Gerhard Kügelgen.

2. Zeitr. Lichteffecte, durch weiche Formen und süße Mienen seine schwachen Compositionen zu heben und durch Ueberschwänglichkeit der Darstellung auf das Gemüth einzuwirken. Seine Gemälde sind großentheils nach Rußland gekommen; eines der einfachsten und besten, „Der verlorne Sohn", ist im Museum zu Dresden.

In Düsseldorf, und seit 1806 in München, leitete die Kunstbildung Peter v. Langer, geb. zu Calcum 1756, gest. zu München 1824, einer der erbittertsten Widersacher der neuen Kunstbestrebungen, was um so mehr zu beklagen ist, da er vorzügliche Kenntnisse in der Kunst und als Lehrer ausgezeichnete Gaben besaß. In der Studienkirche zu München ist eines seiner besten Bilder, „Christus, der die Kinder segnet", das indeß weder auf Wahrheit des Ausdrucks, noch auf Schönheit der Form Ansprüche erheben dürfte. Doch erscheint er noch immer bedeutend, namentlich in einer den Niederländern abgelauschten malerischen Behandlung, neben seinem Sohn und Schüler und Helfer an der Akademie, Robert v. Langer, dessen Arbeiten mit ihrer geistlosen Süßigkeit und ihrem ganz vergeblichen Aufwand von Handfertigkeit einen wahrhaft peinlichen Eindruck machen. — An den Akademien von Prag und von Wien sah es nicht besser aus; denn dort bestimmte Bergler, hier Füger (von denen im ersten Zeitraum die Rede war), die Wege der Kunstbildung.

Peter v. Langer.

Rob. v. Langer.

Bei diesem Zustand der deutschen Kunstbildungsanstalten war für junge, aufstrebende Talente von eigenthümlichem, mehr oder minder klarem Wollen eine Förderung ihrer Entwickelung nicht zu erwarten, ja kaum ein Haltpunkt geboten. Und so geschah es, daß sie unverabredet, aber wie durch einen gemeinsamen Anstoß getrieben, die heimischen Kunstschulen und die Heimath selbst verließen, und nach Rom zogen, um

unter dem Einfluß einer schönen Natur und der Herrlichkeit der alten Kunst, zugleich unabhängig von den Ge- und Verboten akademischer Kunsttyrannen, gestärkt aber durch die Gemeinschaft der Gesinnung und Bestrebungen, wie in der Richtung des Geschmacks, das rechte Ziel zu finden und zu erreichen. 2. Zeitr.

Fragen wir aber nach dieser Gesinnung, nach diesen Bestrebungen und Geschmacksäußerungen, so treffen wir nicht nur auf einen Gegensatz gegen den Geist des akademischen Herkommens, sondern auch — wenigstens theilweis — gegen die Neuerer, die den Kampf mit demselben zuerst aufgenommen und ausdauernd bestanden hatten.

Verh. zu Carstens, Thorwaldsen ꝛc.

Mit der Wahl des Stoffs wie der Vorbilder hatten sich Carstens, Thorwaldsen und Genossen an das Alterthum gewendet, und von den Neueren an diejenigen, die ihm zunächst gekommen, an Rafael und Michel-Angelo. Die Ideen von Vaterland, Ritterthum, Religion waren — wenn auch vorhanden — doch neben einer freien, poetischen Welt- und Lebensanschauung ohne gestaltenden Einfluß. Der Umschwung der Zeit und die veränderten Verhältnisse hatten die Gemüther mit engeren Grenzen umzogen und von dem fernen Alterthum zur Einkehr im näheren Mittelalter bewogen. Hier nun wurden die Heilquellen gesucht für die gesunkenen Kräfte wie des Lebens so der Kunst, und mit dem Trunk aus dem romantischen Brunnen wurden die Augen aufgethan, und man erkannte Schönheiten, an denen Jahrhunderte theilnahmlos vorüber gegangen; ja man sah sie mit aufgeregten Sinnen selbst in den Mängeln. Hand in Hand mit der Bewunderung der gothischen Baukunst ging die Vorliebe für altdeutsche Malerei, und wie man sich zuerst an die Meisterwerke der niederdeutschen Schulen, oder an Dürer und Holbein ange-

2. Zeitr. schlossen, so wandte man sich in Italien an die bis dahin kaum des Blicks gewürdigten Malereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Hier wie dort war es die große Naivetät der Darstellung, der Reichthum und die Lebendigkeit der Motive, die aus der Wärme der künstlerischen Empfindung hervorgehende Beseelung aller Gestalten, was zur Nacheiferung reizte, wobei es denn nicht fehlen konnte, daß man im Eifer auch die besondere Ausdrucksweise, die einzelnen Kunstformen, ja selbst die Unvollkommenheiten und Gebrechen der alten Werke gelegentlich mit als vorbildlich und maßgebend betrachtete.

Von ganz besonderer Bedeutung aber wurde die veränderte Wahl des Stoffs für die Darstellungen. Von der antiken Dichtkunst hatte man sich zur romantischen Dichtkunst gewendet, von der Mythologie zum Christenthum. Ich habe schon oben gezeigt, wie nothwendig diese Wendung in der Stimmung der Zeit lag. Aber für die Künstler hatte sie noch eine besondere Folge. Man hatte sich dem Mittelalter in die Arme geworfen; man hatte seine Formen, seine Farben, seine Stoffe angenommen; man mußte nun folgerichtig auch in seine Gedanken und Anschauungen eingehen; denn das Kunstwerk, wie es ist, ist der feinste Ausdruck des Geistes der Zeit. Es wurde früher schon bemerkt, daß die höchste künstlerische Begabung den Einfluß jenes Zeitgeistes nicht ersetze, und daß selbst Thorwaldsen nicht im Stande gewesen, eine Götterstatue mit dem Gefühl der antiken Plastik zu durchdringen. War es ein unklares Gefühl, war es bewußte Erkenntniß von der Wahrheit dieser Thatsache — man mußte bald finden, daß die Kunst, die man sich zum Leitstern erwählt, in dem innigsten Lebensverband mit dem Glauben des Mittelalters gestanden, daß sie ein unmittelbarer Ausfluß des Katholicismus sei,

und daß man deßhalb zur Erreichung desselben Zieles sich nicht auf die Kraft der Imagination oder gar des wählerischen Verstandes verlassen dürfe, sondern jenen Glauben einfach zu dem seinigen zu machen habe. Es versteht sich, daß diese tiefere Bedeutung des Uebertritts vieler deutschen Künstler in Rom zur katholischen Kirche nicht das alleinige Motiv gewesen, wie auch Viele zur altdeutschen Fahne sich hielten, ohne sich selbst halten zu können. Der doppelte Irrthum, welcher jenen Uebertritten zu Grunde liegt, ist sammt seinen nachtheiligen Folgen nicht unschwer zu erkennen. Die Gesammtanschauung kann man sich nicht aneignen, und so wenig Thorwaldsen zu Gunsten seiner Kunst zum Polytheismus zurückgreifen konnte, so wenig konnte ein Bürger des neunzehnten Jahrhunderts sich die Augen des vierzehnten einsetzen lassen. 2. Zeitr.

Der That gebrach die Naturwüchsigkeit. Der zweite Irrthum war: das, was der mittelalterlichen Kunst in Uebereinstimmung mit den herrschenden Ideen gelungen war, diesen selbst zuzuschreiben, anstatt der Macht der Uebereinstimmung; woraus von selbst die Achtung vor den herrschenden Ideen unserer Zeit und die gestaltende Kraft fließen mußte, die die mittelalterliche Kunst so groß gemacht. Wir werden sehen, wie der gesunde Sinn einiger bevorzugter Geister und glückliche Verhältnisse die Nachtheile verhütet, oder wenigstens gemindert, die aus jenem Uebermaß romantischer Neigungen kommen mußten.

War nun mit dieser Richtung ein klar ausgesprochener, obschon nicht gerade feindlicher Gegensatz gegen die Meister der ersten Periode dargethan, in denen ungeschwächt der Geist des Protestantismus, und — waren sie Katholiken, der Katholicismus nicht mit Nachdruck wirkte, so mußte derselbe in

2. Zeitr. viel grelleren Farben gegen die Vertreter der alten Schulbegriffe sich offenbaren. Zu den hieraus entstehenden Anfeindungen von Seiten der Künstler gesellte sich in weitesten Kreisen die Abneigung einflußreicher Kunstfreunde, wie des Publicums, das sich in die Rückkehr auf einen längst überwundenen Standpunkt, wie man die Bewegung ansah, nicht oder nur theilweis finden konnte.

Daß man namentlich in Weimar nicht sonderlich erbaut war von den römisch-deutschen Kunstbestrebungen, war nach allen Vorgängen ebenso natürlich, als jenen nachtheilig. Hier war es vornehmlich Heinrich Meyer aus der Schweiz, Künstler und Kunstgelehrter, Mitherausgeber der Winckelmann'schen Werke und der vertraute Freund Göthe's, der mit der Schärfe seines Urtheils und der Unbiegsamkeit seines Vorurtheils den Stab über „die Rückkehr zur Geschmacklosigkeit" brach. Selbst Göthe, empfänglich für jede Aeußerung eigenthümlicher Kraft und von seinem hohen Standpunkt weit schauend und überschauend, verfolgte — entweder beirrt durch einzelne ihm zu Gesicht gekommene Ausschreitungen und Verkehrtheiten talentarmer Nachtreter und Nachahmer von Aeußerlichkeiten, oder auch aus Mangel an wirklichem Kennerblick und selbstständigem Urtheil — die neuen Kunsterscheinungen immer mehr mit Mißtrauen, als mit Gunst.

Heinrich Meyer.

Unter diesen Umständen war es für die junge deutsche Kunst in Rom, vertreten durch die besten Talente, die die Zeit hervorgebracht, vom größten Werth, daß dort ein Mann von hoher wissenschaftlicher Bedeutung und allgemeiner Bildung, ausgezeichnet durch ein feines Gefühl für Kunst und durch feurige Vaterlandsliebe, wie durch Humanität und Religiosität, aber vollkommen frei von den Anwandlungen der mystischen Romantik, als preußischer Gesandter auf einen einfluß-

reichen Posten gestellt, ihr als Freund aus vollem Herzen zu- 2. Beitr.
gethan war. Dieß ist Barthold Georg Niebuhr, Sohn Barthold Georg Niebuhr.
des berühmten Reisenden Karsten N., geb. 1776 zu Kopen-
hagen, gest. 1831 zu Bonn, der Verfasser der „Römischen Geschichte.“ Sein Haus in Rom war der Mittelpunkt der deutschen Künstler; hier fanden sie Anregung und Unterstützung und vorkommenden Falls ein kräftiges Fürwort.

Zweiter Abschnitt.

Die Romantiker.

Malerei.

Overbeck. Cornelius. W. Schadow. Ph. Veit. J. Schnorr ꝛc.

Es war im J. 1810 und der nächstfolgenden Zeit, daß sich eine Anzahl jüngerer deutscher Maler, welche ihr Genius auf die neu eröffneten Wege der Romantik geführt, aus verschiedenen Gegenden Deutschlands, aber ohne Verabredung, in Rom zusammenfanden und dort — unabhängig von außen und gestärkt durch Gemeinschaft der künstlerischen Denk- und Anschauungsweise — für den mit Liebe und Begeisterung erwählten Beruf sich ausbildeten. Aus den obigen Mittheilungen über den Stand der Akademien in Deutschland würde allein schon die Wahl der entlegenen Hochschule sich erklären, wenn nicht Rom hundert andere Anziehungskräfte in die Waagschaale zu legen gehabt hätte. Die bekanntesten jener Künstler sind Overbeck, Cornelius, die Brüder Veit, Schnorr, Pforr, Fohr, die Brüder Schadow, die Brüder Olivier, L. Vogel und C. Vogel, u. m. A., unter denen die bei-

2. Zeitr. den zuerst Genannten als die bedeutendsten allgemein anerkannt sind. Und wie wir gesehen haben, daß der Geist der Romantik in zwei verschiedenen Weisen der Dichtkunst sich geoffenbaret, in einer weichen und in einer starken Tonart, in einer mehr religiösen und gebundenen, und in einer mehr patriotischen, freien und selbstständigen Stimmung des Gemüths, so traten diese beiden Richtungen auch in der bildenden Kunst neben einander auf, und zwar mit ganzer Entschiedenheit in ihren beiden obersten Vertretern, in Overbeck und Cornelius.

Friedrich Overbeck. Friedrich Overbeck, Sohn des Dichters Chr. Adolf O., geb. zu Lübeck 1789, dankt die ersten Kunstanregungen einem trefflichen großen Altargemälde, der Passionsgeschichte in der Greveraden-Capelle der Domkirche seiner Vaterstadt, welches dem H. Memling zugeschrieben wird. Zugleich bestimmte dieses Werk auch in Betreff der Auffassung und Darstellung und anfänglich selbst der Formengebung die Richtung, in welcher er sein Kunst-Ziel suchte. Für seine künstlerische Ausbildung wandte er sich 1808 nach Wien, mußte aber bald die schmerzliche Erfahrung machen, daß das, was er in der Kunst anstrebte, auf der dortigen Akademie und unter Füger's Leitung nicht zu erlangen sei. Und da er nun den akademischen Vorschriften (in der Art den Act zu zeichnen oder Compositionen zu machen), ohne mit seiner innersten Natur in Widerspruch zu gerathen, sich nicht fügen konnte, wurde er mit mehren Anderen, die zu ihm hielten, von der Akademie ausgeschlossen. In dieser Lage war der Umgang mit mehren gleichgesinnten Freunden, mit Franz Pforr aus Frankfurt a. M., Wintergerst aus Elwangen, Sutter aus Wien, L. Vogel aus Zürich, vornehmlich aber der ermunternde Zuspruch des um viele Jahre älteren E. v. Wächter aus Stuttgart, der

um jene Zeit aus Rom nach Wien gekommen, für Overbeck 2. Beitr. von großem, ja entscheidendem Werthe. 1810 ging er in Begleitung mehrer seiner Freunde nach Rom.

Ausgerüstet mit außerordentlichen künstlerischen Gaben (er zeichnete z. B. einen Act nach der Natur frei und fehlerfrei mit der Feder!), fest in seiner Richtung, dabei anspruchlos, mild und bescheiden, ja man möchte sagen demüthig, liebevoll gegen Jedermann, zog er Alle an und ward, ohne es zu wissen und zu wollen, der Gründer und der Mittelpunkt der neuen Schule. In ihm fanden die Lehren Schlegel's den reinsten Wiederhall, den vollkommensten Ausdruck. Nicht allein, daß er nur den christlich-religiösen Darstellungen seine Kunst widmete (und sein Leben lang daran unverrückt festgehalten hat), so erkannte er auch in religiöser Hingebung die erste unerläßliche Bedingung, in der gläubigsten Frömmigkeit die nachhaltigste Quelle der Kunst. Dazu genügte ihm das ererbte und, wie ihm vorkam, durch die Reformation verkürzte Glaubensgut nicht mehr, und er trat, um in den Vollbesitz aller Güter der alten, großen Meister seines Berufs und in den Vollgenuß aller Quellen, aus denen sie Lebenskräfte für ihre Werke geschöpft, zu kommen, zu Pfingsten 1813 aus der protestantischen Kirche in die katholische zurück. Ich habe die Folgerichtigkeit dieses Schrittes, den alsbald viele seiner Freunde und Bekannten gleichfalls thaten, oben bei Beleuchtung der romantischen Wege darzuthun versucht. Wenn nicht Alle an demselben Ziele anlangten, so war es, weil — wie ich ja besonders hervorgehoben — außer Friedrich Schlegel und Wackenröder auch Ludwig Uhland die Saiten der romantischen Harfe, und zwar in der starken Tonart, gerührt.

Overbeck bewohnte in Rom eine Celle des Klosters S. Isidoro, und da dasselbe noch mehr solcher Räume zur

2. Zeitr. Verfügung hatte, so wurden sie bald von den deutschen Freunden eingenommen, die hier in stiller Abgeschiedenheit so recht nach den „Phantasien eines frommen Klosterbruders“ ein durch Kunst, Freundschaft und Religion geheiligtes, bei aller Beschränktheit äußerer Mittel höchst beglücktes Leben führten. Das Refectorium war ihr gemeinsamer Studiensaal, in welchem sie nach dem Modell und nach Gewändern mit gegenseitiger Dienstleistung zeichneten; Bilder malte Jeder in seiner engen Celle; die Küche diente Allen gemeinschaftlich zur Selbstbereitung des einfachen Mahles.

Overbeck malte zu der Zeit den „Einzug Christi in Jerusalem“*), ein Bild, das er schon in Wien angefangen, aber erst nach zehn Jahren, und zwar für Baron v. Rumohr vollendete, der es der Vaterstadt des Künstlers unter der Bedingung überließ, daß sie den von ihm gezahlten Kaufpreis von 800 Scudi noch einmal, aber an Overbeck zahlte, worauf man in Lübeck mit Freuden einging, und das Gemälde in der Marienkirche aufstellte.

Die edle, uneigennützige Handlung B. Rumohr's steht übrigens nicht vereinzelt im Leben Overbeck's. Von den mancherlei Beweisen der Achtung, die man dem mit Talent reich, aber mit irdischen Gütern spärlich versorgten Künstler gab, will ich nur einen anführen. In dem Tagebuche des Künstlers, aus welchem es mir vergönnt ist, Einiges mitzutheilen, findet sich Folgendes unter'm 16. Decbr. 1811: „Ich schrieb gerade an S., als es klopfte und Frl. R. in großer Hast und Freude hereintrat und mir ankündigte, daß sie mir etwas Angenehmes zu sagen habe. Dann zog sie einen Brief hervor, und nachdem sie erzählt hatte, daß sie vor Kurzem an die Königin (Caroline) von Bayern über mich und

*) Gestochen von O. Spekter.

meine Arbeiten geschrieben habe, las sie mir daraus die Worte vor: „„„Von dem Maler O. wünschte ich und bitte ich Sie, mir ein Bild zu bestellen; und mit dem Preise seien Sie nicht gar zu gewissenhaft! denn wenn man etwas Schönes erwartet, läßt man sich die Kosten nicht reuen!""" — Ich war so sehr von Freude überrascht, daß ich fast keine Sylbe herauszubringen vermochte. Das ist mehr, als ich mir je hätte träumen lassen! Das kann der Grund zu meinem künftigen Glücke sein! Gesegneter Tag! Deiner will ich zeitlebens gedenken, und den Herrn preisen, so oft ich mich dieses Tags erinnere! — Den 20. Decbr. schrieb ich nach Lübeck. Welche Freude! Nun kann ich die Aeltern auf einmal ganz der fernern Sorge um mich entladen. Dieß ist der so lang ersehnte Zeitpunkt. Nun bist Du also endlich, oder vielmehr schon ein Mann, ein unabhängiger Künstler, der in seiner Werkstatt frei wie ein König über das unendliche Reich der Phantasie herrscht und sich selber eine schöne Welt schafft." —

2. Zeitr.

Was nun das Gemälde des Einzugs Christi in Jerusalem betrifft, so tritt uns Overbeck's ganze Eigenthümlichkeit in der Anlage und allmählichen Entfaltung entgegen. Hier zeigt er sogleich die Richtung seines Talents, dem das Sanfte, Zarte und Innige in der Kunst näher liegt, als das Gewaltige, Großartige oder gar das Böse; dem der Ausdruck frommer Hingebung und stiller Seelenseligkeit besser gelingt, als der thatkräftiger Entschlossenheit; dem aber vor Allem der Sinn für Schönheit in hohem Grade und in immer steigender Vervollkommnung eigen geblieben. Nur einmal, soviel ich mich erinnere, hat er in früherer Zeit dem Haß fest in's Auge gesehen, in der Zeichnung der Kreuztragung*) im Thorwaldsen-Museum zu Ko-

*) Gestochen von Pflugfelder.

2. Zeitr. penhagen, wo er die Schlechtigkeit und Gemeinheit mit fast Dürerischer Schärfe charakterisiert hat. — In seinen Compositionen ist er einfach, klar, die Haupthandlung in Hauptmassen hervorhebend und richtig bezeichnend. Wo er indeß den Anforderungen der Schönheit in Haltung und Bewegung entgegenkommt, ist er nicht ganz frei vom Schein der Absichtlichkeit. In den Formen folgte er anfänglich altdeutschen, bald aber altitalienischen Mustern, an deren größerer Reinheit und Einfachheit er den eigenen Styl sich gebildet, welchem er ohne Wandel sein Lebelang treu geblieben, wie der Richtung der Gedanken, denen er zum Ausdruck dient. Durch Naturanschauung und Studium der Kunst gebildet ist seine Formengebung doch, bei allem Verständniß der Construction der Theile, allgemein, von Zufälligkeiten frei und in den Linien vorherrschend weich und glatt, was namentlich den Gewändern oft ein wenig-natürliches Ansehen gibt.

Von großer Bedeutung ist bei Overbeck die Weise der Ausführung. Wie ihm schon dem akademischen Act gegenüber ein scharf gezeichneter, die individuellen Formen bestimmt angebender Umriß wichtiger war, als die Illusion der Rundung bei conventionell gestalteten Gliedmaßen, so legte er auch im Malen auf weiche und täuschende Abrundung so wenig Gewicht, daß die Zeichnung sogar hart und trocken erscheint. Die Farbe aber benutzte er nur als Mittel, die Gegenstände deutlicher zu sondern und dem Ganzen eine Stimmung aufzuprägen, nicht aber, um dem Gemälde den Schein der Wirklichkeit zu geben. Und hiemit erhalten wir Aufschluß über einen Grundzug in der Kunst Overbeck's und der neuen Schule überhaupt. Man hat ihr vielfältig den Vorwurf gemacht, daß sie — sei's aus Mangel an Talent, oder an Fleiß und gutem Willen — den unerläßlichen Anforderungen an

ihre Kunst nicht genügt, daß sie nicht modellieren (abrunden) 2. Zeitr.
und nicht malen gelernt. Andere, Wohlmeinende, haben sie deßhalb mit der Beschränktheit ihrer Hülfsmittel, ja sogar mit der Enge der Cellen von S. Isidoro zu entschuldigen gesucht. Die Dinge liegen etwas anders. Es ist bekannt, daß alles Machwerk in der Kunst, wodurch eine täuschende Nachahmung der Natur bewirkt wird, am leichtesten in die Augen fällt, und daß es nach dem Maßstab der Meisterschaft, womit es gehandhabt wird, die Aufmerksamkeit großentheils oder auch ganz auf sich zieht. Der Inhalt aber jedes ächten Kunstwerks ist von solcher Bedeutung, daß ihm allein Sinne und Seele des Beschauers gehören sollen, und daß die starke Betonung der Aeußerlichkeiten seine Wirkung beeinträchtigt. Darum, um die Theilnahme der Beschauer von dem Unwesentlichen (Täuschung, Naturnachahmung, Licht- und Farbenwirkung ꝛc.) auf das Wesentliche, die Auffassung, Darstellung, auf Charakteristik und Ausdruck, auf Schönheit und Styl der Formen zu lenken und dabei zu erhalten, hat die neue Schule mit Besonnenheit und klarer Absicht sich fern gehalten von jener Hingabe an die äußerlichen Mittel der Kunst, die im besten Fall zum Virtuosenthum führt, das von Bewunderung rasch übersättigt und durch seine Leerheit gelangweilt, zu wollüstigem Sinnenreiz oder zum Entsetzen greifen muß, um nur wieder Theilnahme für seinen Inhalt zu gewinnen. Eines nur läßt sich bemerken: daß die neue Schule in der löblichen Absicht, die bewundernde Aufmerksamkeit nicht auf die Mittel der Darstellung lenken zu wollen, zuweilen so weit gegangen, daß das Auge, von fühlbaren Mängeln beunruhigt, nicht am Gegenstande selbst haften bleiben kann; womit denn wider Wollen und Erwarten ganz dieselbe Wirkung hervorgebracht ist, die man vermeiden wollte.

2. Zeitr. Overbeck besitzt ein äußerst klares und bestimmtes Anschauungsvermögen und eine sehr feste und geschickte Hand, welche beide es ihm möglich machen, seine Compositionen gewissermaßen nur niederzuschreiben. Dennoch arbeitet er sehr langsam, um seinen Werken die größtmögliche innere und äußere Vollendung zu geben. Obschon für Frescomalerei durch einen feinen Farbensinn und technische Fähigkeiten besonders ausgerüstet, zieht er doch die Oelmalerei vor, die ihm größere Freiheit in Betreff der Zeit gibt, und vielleicht auch seinem Triebe nach ausführlicher Behandlung mehr entspricht. Seine Gegenstände wählt er ausschließlich aus dem Gebiete der christlichen Religion und Legende. Er ist mit seinem ganzen Gemüth in seinen Werken, und eine Aufgabe, bei der er nicht so und mit voller Ueberzeugung verweilen könnte, würde er nie lösen. Die Mythologie verabscheut er als „Abgötterei" und verurtheilt deßhalb die ganze antike Poesie und Kunst. Dieser Zug abgeschlossener Subjectivität, den er, wie manchen anderen, mit Fra Beato Angelico gemein hat, gibt allen seinen Werken das eigenthümliche Gepräge der Innigkeit und Wahrhaftigkeit; man sieht seinen Gestalten an, daß sie keinen Schmerz und keine Freude, keine Reue und keine Seligkeit, keine Liebe und keine Andacht äußern, die er nicht vorher in tiefster Seele empfunden und immer fortempfindet. Und so sind seine Kunstschöpfungen in einem noch strengeren Sinne als bei Anderen Zeugnisse seines Lebens und seiner Gesinnung; freilich aber auch um eben dieser Ursache willen durch seine Subjectivität beschränkt, und oft, namentlich bei allen Darstellungen der Größe und Leidenschaft, wegen der bei ihm vorherrschenden Unsinnlichkeit, ohne hinlängliche Kraft und trotz aller Wahrhaftigkeit, fast zur Unwahrheit vergeistigt, wenigstens entkörpert.

Das früheste seiner ausgeführten Werke ist der o. e. Einzug Christi in Jerusalem. Man sieht an diesem merkwürdigen Bilde, wie sehr es dem Künstler darauf ankam, das Ereigniß sich wirklich zu vergegenwärtigen und den mannichfaltigen Eindruck desselben zu schildern. Dazu reichte der jugendlichen, überreichen Phantasie der Raum des Vordergrundes nicht hin, Mittel- und Hintergründe wurden mit Figuren ausgefüllt, und bis in die entferntesten Winkel dringt das Hosianna der Menge und der belebende Geist des denkenden Künstlers. Da ist keine Gestalt, die nicht ihren besonderen Ausdruck hätte, von den neidischen Pharisäern bis zur andächtig frohen Mutter, von dem jubelnden Unverstande bis zu dem seiner Göttlichkeit bewußten Erlöser auf der Eselin, oder von den glaubenerfüllten Jüngern hinter ihm bis zu dem Kinde auf der fernen Stadtmauer. Im Mittel- und Hintergrunde herrscht noch Unsicherheit der Anordnung, der Form und des Ausdrucks, und erst weiter nach vorn, namentlich bei den Aposteln, erhalten sie volle Bestimmtheit. Nach dem Vorbild älterer florentinischer Meister, die lebende Personen in ihre Bilder einzuführen pflegten, läßt auch Overbeck sich und seine Freunde dem Zuge folgen. Auffallender sind Stellen, in denen er aus der eigentlichen Stimmung fällt, und wo er einzelne Figuren nach dem Beschauer sehen läßt, und damit von der Handlung lostrennt.

2. Zeitr. Einzug Christi.

Ein zweites Oelgemälde aus früher Zeit (1812), „Christus bei Martha und Maria"*), besitzt der Maler Vogel in Zürich; ein drittes, „Die Anbetung der Könige", war im Besitz der Königin Caroline von Bayern, die es, wie früher erzählt wurde, 1811 bei ihm hatte bestellen lassen.

Christus bei Martha und Maria. Anbetung der Könige.

*) Lithogr. von Oeri.

2. Zeitr. Beide sind gleich ernst, fast streng in der Auffassung, aber in beiden macht sich des Künstlers Vorliebe für anmuthige Bewegungen bemerkbar. Ersteres zeichnet sich noch durch den besonderen Einfall aus, daß darin Michel Angelo und Rafael als Petrus und Johannes auftreten. In der Landschaft sieht man die Vorgänge aus der Parabel vom barmherzigen Samariter.

1811 war Peter Cornelius nach Rom gekommen, und sehr bald hatte sich zwischen ihm und Overbeck, mit dem er vorher weder mündlich, noch schriftlich im Verkehr gestanden, das innigste Freundschaftsverhältniß gestaltet. Bald darnach waren auch Phil. Veit und Wilh. Schadow gefolgt und in den Bund eingetreten. Das erste Denkmal ihrer gemeinsamen Richtung und Bestrebungen bewahrt Rom: die Fresken im ehemaligen Palazzo dei Zuccheri auf dem Monte Pincio, die der königl. preuß. Consul Bartholdi in einem Zimmer des dritten Stockwerks durch die genannten vier Künstler ausführen ließ. Bartholdi hatte freilich nichts gewünscht, als einige leichte Arabesken, allein Cornelius, an den er sich deßhalb gewandt, und der sich schon längst nach einer Gelegenheit zu einer monumentalen Malerei gesehnt hatte, wußte ihn durch seine Begeisterung, wie durch sein und seiner Freunde uneigennütziges Anerbieten, das Werk gegen Bezahlung der Gerüste, Maurer, Farben und Lebensbedürfnisse ausführen zu wollen, zu bestimmen, das Zimmer mit historischen Darstellungen ausmalen zu lassen. Die Freunde bestimmten sich für die alttestamentliche Geschichte Joseph's und Overbeck

Verkauf. Josephs. Sieben magere Jahre.

wählte „Die Verkaufung Joseph's"*) und „Die sieben magern Jahre".**) Das Ereigniß machte großes Aufsehen; seit Mengs war in Rom nicht mehr in Fresco ge-

*) Lithogr. von Oeri. **) Gestochen von C. Barth.

malt worden. Obschon nur von Wenigen mit theilnehmen- 2. Zeitr.
der Achtung angesehen, ja sogar mit dem Spottnamen der „maestri della maniera secca“ von den Römern ausgezeichnet, führten die Freunde — wenn auch nicht ganz seufzerlos, doch — in jugendlicher Herzenslust das übernommene Werk gegen alle Schwierigkeiten der erst zu erlernenden Technik und zur Freude ihrer Gönner, wie zur großen Ueberraschung ihrer Gegner zu Ende. Neidlos, wie er Thorwaldsen's Genius anerkannt, trat Canova auch hier mit seinem gewichtigen Urtheil lobend auf und wirkte thatsächlich günstig für die neue Schule. Der Kronprinz Ludwig von Bayern besuchte die Künstler fleißig bei ihrer Arbeit und fand hier die erste Anregung zu mancher seiner späteren großen Kunstunternehmungen. Noch steht das Zimmer in alter, einfacher Schönheit da, ein Wallfahrt-Ziel der Künstler und Kunstfreunde aller Nationen, und wem für die neue deutsche Kunst ein Herz im Busen schlägt, der wird ihr Bethlehem darin erkennen und ehren.

Dieses erste Auftreten der deutschen Künstler in Rom war von entschieden günstigem Erfolg begleitet. Durch Canova's Vermittelung wurden Frescomalereien im Vatican angeordnet und deutsche Künstler (namentlich Ph. Veit) zur Betheiligung gezogen. Bedeutender aber war die Anerkennung, die den neuen Bestrebungen und ihrer romantischen Richtung von einer anderen Seite kam. Ein römischer Großer, der Marchese Massimo, faßte (1817) den Entschluß, seine Villa in der Nähe des Laterans mit Darstellungen aus den drei größten italienischen Dichterwerken, der „göttlichen Komödie“ des Dante, dem „rasenden Roland“ des Ariosto und dem „befreiten Jerusalem“ des Tasso al fresco ausmalen zu lassen, und übertrug diese Arbeit drei Künstlern der neuen

2. Zeitr. deutschen Schule, Cornelius, Overbeck und dem nun auch in Rom angekommenen Kunst- und Gesinnungsgenossen Jul. Schnorr. Diesem fiel der „rasende Roland" zu; für Cornelius, der „die göttliche Komödie" übernommen, aber sehr bald an der Fortführung des Werks durch andere Aufträge gehindert war, trat Philipp Veit, und für diesen nach Beendigung der Decke Jos. Koch ein. Overbeck hatte „das befreite Jerusalem" gewählt. Er malte in die Mitte der Decke die allegorische Gestalt des befreiten Jerusalems*); dann Sofronia mit Olinto auf dem Scheiterhaufen, von Clorinde befreit**); die Taufe der Clorinde durch Tancred, der sie vorher tödtlich verwundet; Rinaldo und Armide auf der Zauberinsel; die Ankunft der Erminia bei den Hirten; ferner den Engel Gabriel, wie er Gottfried von Bouillon zum Kreuzzug ermahnt; den Bau der Belagerungsmaschinen vor Jerusalem und den Kampf der Gildippe mit Argant. Die noch fehlenden drei Bilder überließ er später dem Maler Führich aus Prag. Overbeck ist sich in diesen Gemälden nicht ganz gleich; einige derselben, wie die Figur des befreiten Jerusalems, auch der im Kampfe mit Argant erfolgte Tod der Gildippe in den Armen ihres Gemahls Odoardo, gehören zu seinen vorzüglichsten Werken. Im Ganzen ist der ohnehin weiche Tasso noch weicher aufgefaßt, als er ist; bei aller Schönheit der Zeichnung, dem edlen Styl aller Formen, der vortrefflichen Weise zu colorieren und zu malen, kann man sich einer gewissen Unbehaglichkeit nicht erwehren, die ihren Grund in nichts, als in der Dürftigkeit einiger Compositionen (Erminia bei den Hirten, die Befreiung von Sofronia und

Das befreite Jerusalem.

*) Gest. von Ruschewey.

**) Der Carton bei v. Quandt in Dresden, gest. von A. Krüger.

Olinto) und — wenn ich so sagen darf — in der Lautlosig- 2 Zeitr. keit sturmbewegter Ereignisse hat.

Von dem, was in Overbeck in jener Zeit noch unentschieden geblieben, gibt ein Gemälde, das er kurz nachher ausgeführt, Rechenschaft, seine „Italia und Germania“*) Italia u. Germania. in der Neuen Pinakothek zu München. Es sind zwei Jungfrauen (halbe Figuren) in freier Landschaft, von denen die eine, blonde, der anderen, brünetten, vertraulich zuzureden scheint. Daß Italien und Deutschland gemeint seien, und daß beide sich auf das Verhältniß zweier sich ausschließenden und doch unzertrennlichen Neigungen im Künstler selbst beziehen, das sagt er in einem Briefe an den früheren Besitzer, Herrn Wenner in Frankfurt, ohne inzwischen damit vollkommene Aufklärung über das mysteriöse Bild zu geben. Zu den früheren Werken Overbeck's gehört auch die Erweckung Erweckg. des Lazarus. des Lazarus**) bei Herrn v. Mayer in Frankfurt, wo der Moment und die verschiedene Wirkung des Wunders auf die Anwesenden mit großer dramatischer Bestimmtheit wiedergegeben ist.

Die trauliche und dringliche Zusprache der blonden Jungfrau auf dem oben erwähnten Bilde ist bei der sinnigen, zweifelnden Schwester ohne Erfolg geblieben: Overbeck ist in sein deutsches Vaterland nicht zurückgekehrt; Italia hat in seinem Herzen die Ueberhand behalten. Nur einmal kam er mit Cornelius zum Besuch über die Alpen zurück (1831). Der Jubel der Künstler bei seiner Ankunft in München, in welchen Tausende von den Bewohnern der Stadt bei seinem Einzuge, der einem Triumphzug glich, einstimmten; das heitere und herr-

*) Lith. v. N. Hoff, und auch von C. Kauffmann.
**) Lith. v. F. S. Maier.

2. Zeitr. liche Fest, das ihm am Starenberger See bereitet wurde, konnten ihm als Beweise gelten, daß er daheim in gutem Gedächtniß lebe. Er hat seine Heimath in der ewigen Stadt gefunden, und wirkt dort als Professor an der Accademia di S. Luca, außerdem aber in strenger Zurückgezogenheit als thätiger Künstler, sowie mit seinem, trotz aller Milde außerordentlich bestimmten Wort gegen jedes Gebahren der „Afterkunst.“

Predigt des Johannes. Christus die Kinder segnend. Um das Jahr 1826 fertigte Overbeck zwei Zeichnungen, die Predigt des Johannes*) und Christus die Kinder segnend**), welche eine allgemeine, ungetheilte Freude hervorriefen, um so mehr, als man darin eine Steigerung seiner künstlerischen Kräfte wahrnehmen mußte. Daß der Maler der Anmuth Kindernaturen zu schildern und sein frommer Sinn ihr Verhältniß zum Heiland, ihre Unschuld, ihr Vertrauen, ihre Blödigkeit anschaulich zu machen wissen würde, konnte nicht überraschen; daß er aber den Eindruck, den die Bußpredigt des Johannes auf die unbußfertigen und hartherzigen Juden machen mußte, mit aller Schärfe der Charakteristik darzustellen vermöchte, hätte man nicht leicht von ihm erwartet. Die Gemüthszustände der Pharisäer, das Insichversinken, das Widerstreben-Wollen und Nichtkönnen, selbst die offene Beschämung, sind mit ergreifender Wahrheit gezeichnet; wogegen die Gestalt des Predigers in der Wüste, und noch mehr die einiger Zuhörer rechts, in gleicher Kraft nicht empfunden sind. — Bis zur Kühnheit steigert sich seine Phantasie in der Himmelfahrt des Elias***) (1827), die wie ein

*) Lith. von Winterhalter.

**) Lith. von J. Völlinger (auch von Leibnitz und von Winterhalter).

***) Gest. von Ruschewehh.

Vorgang im Ungewitter und Sturm genommen ist: zwei Engel leiten die vier schnaubenden, stampfenden Rosse; mit ausgebreiteten Armen und nach oben gewendetem Kopfe sitzt der Prophet, von Lichtglanz umgeben, im Wagen; der Mantel fällt von seinen Schultern, ein Zeichen für den tief unten auf der Erde knieenden Elisa.*) 2. Zeitr.

Aus dieser, wo nicht aus noch früherer Zeit ist eine heilige Familie, ein Oelgemälde mit fast lebensgroßen Gestalten von großer Schönheit und Anmuth, in der Neuen Pinakothek in München.**) Das Christkind, auf einem Lamme sitzend und von der Mutter gehalten, segnet seinen Spielcameraden. Den Hintergrund bildet eine heitere Landschaft. Wenn irgendwo, so hat Overbeck mit diesem Bilde sich Rafael zum Vorbilde genommen, und zwar nicht nur in der Auffassung des Gegenstandes im Allgemeinen, sondern ganz besonders in der Anordnung, in den Bewegungen und selbst in den Linien, ohne indeß im mindesten unselbstständig zu werden.

Im Jahr 1829 folgte Overbeck der Einladung der Franciscanermönche in S. Maria degli Angeli bei Assisi, um an der Vorderseite der Betcapelle des h. Franz (innerhalb des darüber erbauten großen Domes) ein Gemälde al fresco auszuführen. Er wählte dafür „Das Wunder der Rosen" oder „Die Indulgenz des Heil. Franciscus".***) Die Legende erzählt, daß diesem Heiligen durch vom Himmel fallende Rosen sein Gebet um Ablaß für die sündigen Menschen gewährt wurde. In Overbeck's Bild sehen wir den Heiligen in dringendem Gebet mit weit ausgebreiteten Armen neben Indulgenz des H. Franciscus.

*) Lithogr. von C. Koch.

**) Gest. von Felsing.

***) Lith. von C. Koch.

2 Zeitr. dem Altar knieen; zwei Engel hinter ihm und zwei Klosterbrüder an der anderen Seite des Altars scheinen sein Gebet unterstützen zu wollen. Oben in Wolken erscheint ihm der Heiland, die Mutter zur Rechten, auf deren Fürbitte er (obschon nicht ganz ohne Bedenken) die Bewilligung ausdrückt. Ein Chor von musicierenden Engeln umgibt schwebend die hochheiligen Gestalten. Auf dem Altar und am Boden liegen Rosen zerstreut. Es darf erwähnt werden, daß das Bild, das mehr als ein anderes von Overbeck im Geiste der altflorentinischen Schule gedacht und gemalt ist, mit der Capelle, an der es haftet, verschont und gut erhalten geblieben, als im J. 1832 ein Erdbeben die Kirche bedeutend beschädigte und namentlich die Kuppel in einen Schutthaufen verwandelte.

In einer Reihenfolge von Zeichnungen zur biblischen Geschichte, die er für Frl. Linder fertigte, und die wahrscheinlich in das Museum zu Basel gekommen*), entfaltete Overbeck seine eigenthümlichen Vorzüge auf's glänzendste. Jairi Töchterlein. Vor allem bei der „Erweckung von Jairi Töchterlein" ist es dem Künstler gelungen, die vollkommenste dramatische Wahrheit mit den reinsten und einfachsten Formen eines strengen historischen Styls der Zeichnung zu verbinden. Die Milde und Hoheit des Heilandes, die Wiederkehr des Bewußtseins im Kinde, die staunende, dankende Freude der Aeltern, die stufenweis verschiedene Theilnahme der Apostel sind unübertrefflich wahr und sprechend ausgedrückt. — Die Tod Joseph's. gleiche Empfindung belebt ein Bild vom Tode des heil. Joseph, der im Schooße Christi ruhend und unter seinem Segensspruch und dem Gesang der Engel im Himmel, wie

---

*) Lith. wurden von Koch: Christus als Knabe im Tempel und die Erweckung von Jairi Töchterlein.

dem Gebet der Mutter Maria sanft entschlafen ist. Auch dieses Gemälde, das nur eine Umschreibung des Spruches: „Selig sind die in dem Herrn sterben!“ sein will, ist wahrscheinlich im Museum zu Basel. — Weniger glücklich, ja eigentlich als abmahnendes Beispiel einer zu großen Hingebung an die süßlichen Phantasien des Mariencultus erscheint mir die Vermählung der heil. Jungfrau (1819 bis 1836) im Besitz des Grafen Raczynski, wobei schwebende Engel Blumengewinde halten, knieende Engel Geige und Zither spielen und Hymnen singen, das Brautpaar aber und der Priester nur Wehmuth und äußerste Zurückhaltung ausdrücken. 2. Zeitr. Vermählung der h. Jungfrau.

In die dreißiger Jahre fällt das große Gemälde: „Der Bund der Kirche mit den Künsten“*), in welchem die von den romantischen Dichtern zuerst hervorgerufenen Anschauungen ihre vollkommen abgerundete und durchgebildete sichtbare Gestalt erhalten. Das Gemälde befindet sich in der Galerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M., der Carton dazu in dem Museum zu Carlsruhe. Es war die Absicht Overbeck's, den Entwickelungsgang der Kunst unter dem Einfluß der christlichen Religion im Bilde zu zeigen. Der räumlichen Abtheilungen desselben in die Tiefe bedient er sich zur Bezeichnung der Zeitfolge, und zwar so, daß er den entlegeneren Anfang in den Vorgrund, und die uns näher liegenden Erscheinungen (also uns selbst mit) in den Hintergrund stellt, eine Weise der Auffassung, nach welcher die Anfänge als das Bedeutendste hervorgehoben werden sollen. Außerdem zerfällt das Bild in eine obere und eine untere Abtheilung, deren erstere uns den christlichen Himmel aufschließt, Bund der Kirche mit den Künsten.

*) Gest. von Sam. Amsler.

2. Zeitr. unter welchem die Kunst in mannichfaltigen Erscheinungen sich offenbart.

Die Mitte dieser oberen Abtheilung nimmt die heilige Jungfrau mit dem Fleisch gewordenen Wort, dem Segen spendenden Christuskinde ein, und indem sie das „Magnificat" niederschreibt, vertritt sie zugleich die christliche Poesie, die Quelle, aus der alle anderen Künste schöpfen, die neben ihr dargestellt sind: die Musik durch David, die Architektur durch den Evangelisten Johannes mit dem Grundriß des himmlischen Jerusalems, die Sculptur durch Salomon mit dem Modell des ehernen Meeres vor dem Tempel, die Malerei durch den Evangelisten Lucas. Zu beiden Seiten sitzen die Heiligen des Alten und des Neuen Bundes, von jenen Moses und Aaron mit der Bundeslade, Noah mit der Taube, Josua und Melchisedech, Abraham mit Sara und Isaak, Joseph mit der Garbe, dabei Jacob; zu hinterst Adam und Eva. Auf der Neutestamentlichen Seite sieht man zuerst die Evangelisten, Apostel und Diakonen, die Kirchenväter, Martyrer und andere Kirchenheilige, wie Thomas von Aquino ꝛc., die heiligen Jungfrauen und Ordensstifter, zuletzt St. Helena mit dem Kreuze Christi in sichtlicher Beziehung zu Adam und Eva gegenüber.

Die untere Abtheilung soll uns in verschiedenen Gruppen die Geschichte der christlichen Kunst unter dem Schutze der geistlichen und weltlichen Macht vorführen. Den Vorgrund rechts nimmt die Architektur ein: gestützt auf einen Orientalen, erklärt der deutsche Baumeister der Stephanskirche zu Wien den rings um ihn versammelten Jüngern und Gehülfen, in denen man Engländer und Franzosen, Spanier und Italiener zu erkennen hat, den Plan einer Basilica. Es ist sehr schwer, in der Kunstgeschichte irgend einen Anhalt-

punkt für den dieser Gruppe zu Grunde liegenden Gedanken 2. Zeitr.
zu finden; es sei denn der ganz allgemeine Satz, daß der germanische Kirchenbau in einem folgerichtigen Zusammenhang mit byzantinischer und spätrömischer Architektur stehe. Hinter dieser Gruppe steht ein Papst mit Musiknoten in der Hand, ein Bischof neben ihm, Beide mit gen Himmel gerichteten Blicken, auf den Ausgang und das Ziel der Kunst hinzudeuten; vor ihnen steht Erwin von Steinbach mit dem Plan des Straßburger Münsters, dem Brunelleschi eine zurückhaltende Aufmerksamkeit schenkt, während Bramante belehrend auf einige deutsche Baumeister zu wirken sucht. — Links ist die Gruppe der Bildhauer: von lernbegierigen, wie es scheint mehrentheils deutschen Jüngern umgeben, bezeichnet Niccola von Pisa die Reliefs eines altchristlichen Sarkophags als nachahmungswerthe Vorbilder, gegenüber den verächtlich an den Boden geworfenen Fragmenten einer zerschlagenen antiken Statue. Hier geräth freilich Overbeck in der Befangenheit seiner kirchlichen Weltanschauung in geraden Widerspruch mit der offen daliegenden, unbezweifelten Thatsache der Geschichte. Niccola Pisano, weit entfernt, aus altchristlichen Quellen zu schöpfen für die Herstellung der Kunst, nahm die alten Götterbilder zu Vorbildern für seine Madonnen und Heiligen und copierte sogar einen bärtigen Silen von einer griechischen Vase ganz getreu als Hohenpriester bei der Darstellung Christi im Tempel. — Hinter Niccola steht bewundernd niederblickend der Kaiser mit Schwert und Lorbeerzweig, mit Schutz und Lohn, der Kanzler neben ihm. Weiter zurück haben sich Lorenzo Ghiberti, der Vertreter schöner Formengebung, Luca della Robbia der religiösen Mystik und Peter Vischer der getreuen Naturauffassung, zusammengestellt. — Zwischen den beiden Gruppen der Baukunst und der Bildnerei in der Mitte

2. Zeitr. des Bildes sitzen zwei Mönche, Meßbücher mit Miniaturen betrachtend, um auf die Anfänge der christlichen Malerei hinzuweisen. Beiläufig! auch unbekümmert um die Geschichte, die uns in den Mosaiken und Wandgemälden der Kirchen sowohl die Traditionen der alten Kunst, als die Vorboten einer neuen Zeit aufstellt. Ueber diesen nun, in verschiedenen Abtheilungen, sind die Hauptgruppen der einzelnen Malerschulen aufgeführt. Die ganze linke Seite im Mittelgrunde nimmt die toskanische und römische ein. Sinnend sitzt Michel Angelo auf dem Fragment eines antiken Frieses; Luca Signorelli scheint ihn aufmerksam zu machen auf die Aussprüche des Sängers der göttlichen Komödie, der zu den Künstlern getreten. Ganz allein und in die Weite schauend, steht Rafael inmitten der Anderen; aber auf ihn schauen Ghirlandajo, Masaccio und Perugino (und doch hat er von ihnen gelernt!), während Francesco Francia und Fra Bartolommeo sich zu Dante wenden, dem auch Giotto, Orcagna und Symon von Siena zuhören. — Auf der rechten Seite sieht man in befreundetem Gespräche Fiesole, Van Eyk, Benozzo Gozzoli und Memling; ferner Albrecht Dürer mit A. Mantegna, und Lucas von Leyden, zu denen auch Marc Anton und Martin Schongauer treten; weiter rechts auch Schoreel in Pilgertracht. — In der Mitte des Bildes steht ein Springbrunnen, der das Streben der Kunst nach oben andeutet (es ist nur leider! ein künstliches beim Springbrunnen), und in dessen oberen Becken der Himmel, im unteren aber außerdem die irdischen Gegenstände sich abspiegeln. Am unteren stehen die Meister der Naturwahrheit in der Kunst, die Venetianer Giovanni Bellini und Tizian, und betrachten das Spiegelbild zweier Knaben im Wasser; zu ihnen treten Carpaccio und Pordenone mit dem sinnlich heiteren Correggio; am oberen

in der Haltung eines Lehrers Leonardo und neben ihm auf- 2. Zeitr.
merksame Schüler und Holbein. Im Hintergrunde rechts sieht man einen angefangenen Dom, vor welchem ein Paar fromme Schwestern wandeln, und weit hin über Burgen und Berge, über Land und Meer.

In Bezug auf Schönheit und Klarheit der Anordnung wird dieses Gemälde von keinem anderen Werke Overbeck's und auch von wenig neueren überhaupt übertroffen; auch in den Formen ist der Eindruck der Schönheit weit überwiegend. Dagegen herrscht eine fühlbare Monotonie und Leblosigkeit in den Motiven und Geberden, was beim Eingehen auf die Einzelheiten die Theilnahme schwächt, anstatt sie zu steigern. Es ist aber mit seiner kirchlichen Begeisterung, mit seinem verklärenden Idealismus, und selbst mit der Gewalt, die der Geschichte angethan wird, das vollkommenste und sprechendste Denkmal der neuen romantischen Kunst in der Richtung des „Klosterbruders."

Noch vor Beendigung dieses großen Werkes erhielt Overbeck von seiner Vaterstadt Lübeck den Auftrag, ein Gemälde nach eigener Wahl für eine der dortigen Kirchen zu fertigen, und er wählte die Klage um den todten Chri- Klage um
stus. Grad ausgestreckt am Boden liegt der heilige Leich- Christus.
nam, die Passionswerkzeuge neben ihm; rechts sitzt Maria Jacobi mit verbundenem Kopf und drückt die geschlossenen Hände schmerzvoll an's Kinn. Die Mutter des Heilands hält knieend mit großer Innigkeit und Zartheit die Linke des Sohnes; Johannes neben ihr neigt sich zu ihr und ihm; seine gefalteten Hände sinken und lösen sich. Magdalena kniet zu Häupten Christi, beugt sich über ihn und preßt die in einander gefalteten Hände an die rechte Seite ihres Halses. Ueber ihr steht Nicodemus mit dem Salbengefäß und wendet sich

2. Zeitr. mit dem Ausdruck männlich=stiller Theilnahme zur Seite. Hinter ihm sehen wir Lazarus, den Freund Christi mit seinen Schwestern. In gedankenschwerer Erinnerung an die eigene Auferweckung lehnt er sich an den Felsen, der nun dem Retter zum Grabe dienen soll; trauernd sitzt Maria, die Schwester, auf einem Stein daneben, das Haupt auf den Arm gestützt; aber mit jammernd ausgebreiteten Armen tritt Martha zu ihnen. Die Landschaft ist in einem lichten leichten Ton gehalten, während die Färbung der Gestalten sehr tief gegriffen ist. Dieses Gemälde, das an Innigkeit und Wahrheit der Empfindung, an Größe und Reinheit des Styls und an Wärme und Harmonie der Stimmung schwerlich von einem neueren Werke übertroffen wird, befindet sich in der Marienkirche zu Lübeck.

Nach diesem beschäftigte den Künstler eine Arbeit, der er sich — wenn dieß möglich gewesen — mit noch größerer Liebe hingab, als irgend einer früheren. Es war dieß eine Evangelien. Reihenfolge von 40 Zeichnungen zu den Evangelien*) für den Freih. Alfr. v. Lotzbeck in München. In der Auffassung der Handlungen, Begebenheiten und Personen folgt Overbeck der Annahme einer durch und durch ausnahmweisen Erscheinung, der nicht nur mit sittlicher Allgewalt, sondern auch durch unerhörte Wunder wirkenden, in Menschengestalt gehüllten Gottheit. Es ist dieß nicht der Ton der Erzählungen des Testamentes, welche vielmehr sich so wenig von dem Boden des gewöhnlichen Lebens entfernen, daß selbst das Außerordentlichste ganz in der Ordnung ist, und daß Tausende von Menschen sich mit ein Paar Gerstenbroten sättigen und Keiner fragt, wie das zugehe? und daß die übermensch-

*) Gest. von Bartoccini, den beiden Keller u. A.

ECCE HOMO!

lichsten Thaten vor sich gehen, ohne einen Eindruck zurückzu- 2. Zeitr. lassen. Dagegen fällt an den Zeichnungen die Kraft der dramatischen Darstellung auf. Die Handlung ist immer mit höchst einfachen Mitteln und wenigen Figuren, aber mit sprechenden Motiven ausgedrückt, und zuweilen sogar in überraschender Stärke, wie bei dem Ecce homo! wovon wir hier eine Abbildung geben, oder bei der von Pilatus dem Volke gelassenen Wahl zwischen Christus und Barrabas, oder auch in zur Satire gesteigerten Schärfe, wie bei der Begegnung von Pilatus und Herodes. Zugleich waltet darin die größte Einfachheit, Reinheit und Schönheit der Form, und eine bewunderswürdige Leichtigkeit des Vortrags. Dasselbe gilt von einer zweiten Folge von Zeichnungen, „die 14 Stationen des Leidens Christi"*), bei denen dem Künstler die Auszeichnung widerfahren, daß Papst Pius IX. sich in einem besonderen Schreiben an ihn voll Huld und apostolischen Segens lebhaft dafür interessiert hat. Leiden Christi.

In die Katharinenkirche zu Hamburg stiftete 1854 der Kaufmann Vorwerk ein Glasfenster, das nach einer Zeichnung Overbeck's in München in überlebensgroßen Figuren ausgeführt worden, und das vorstellt: wie Christus seine Jünger das Vaterunser lehrt. Er kniet auf einer felsigen Erhöhung, hat die Hände zusammengelegt und den Kopf leicht nach oben gewendet. Knieend und stehend umgeben ihn die Apostel, und nehmen, wie es das Aussehen hat, das Wort von seinen Lippen; vor Allen Johannes, der innig mitbetet, Jacobus d. Ae., der das Gehörte zu erwägen scheint, Jacobus d. J. in kindlicher Hingebung, Petrus in auffahrender Begeisterung, Judas fern und gleichgültig, die Uebrigen mehr Christus beten lehrend.

*) Buntdruck bei Winckelmann und S. in Berlin.

2. Zeitr. oder weniger ergriffen und nachdenklich. Sie sind beisammen auf einem blumigen Wiesengrund, eine Felswand rechts, links schattige Bäume, in der Ferne ein Fluß mit breitem Wasserspiegel und sanfte, duftige Berge, und über die ganze Landschaft ein lichter, sonniger Himmel gebreitet, dessen klares Blau sich nach oben allmählich in tiefes Dunkel verliert. Ein feierlicher, durchaus nicht trüber Ernst liegt über den Versammelten, und die heitere Ruhe der Landschaft vollendet den mildansprechenden Eindruck; die Charaktere sind in großen Zügen gezeichnet, gleichsam als Symbole der verschiedenartigen Stimmungen der Andacht. — Im Bau der Gruppen hat man ein wenig von der Originalzeichnung abweichen müssen, da sie auf die Viertheilung des Fensters nicht berechnet gewesen. Die Composition ist aber durchaus nicht gestört im Zusammenhang ihrer Linien und Massen und in der Ruhe des Totaleindrucks eines durch keine äußere Rücksicht bedingten Vorgangs.

In die neueste Zeit fällt ein großes Oelgemälde für den Cölner Dom, die Krönung Mariä vorstellend, das den gehegten Erwartungen nicht ganz entsprochen hat; ferner ein zweites, für England bestimmtes, die Ueberführung des ungläubigen Thomas, mit welchem man gleichfalls nicht ganz zufrieden war, und ein Temperabild, Christus entzieht sich seinen Verfolgern, welches als die äußerste Consequenz der katholischen Romantik angesehen werden kann. Christus steht mit der Spitze des rechten Fußes auf dem äußersten Vorsprung eines Felsens, mit dem linken in der Luft, auf drei kleinen Engelköpfchen. Bis dahin hatten ihn die Häscher seiner Feinde verfolgt, noch strecken sie, aber vergeblich, die Hände nach ihm aus — er ist in Sicherheit, in der Obhut der Engel! Das Bild ist vom Papst

Krönung Mariä.

Ueberführung des ungläubigen Thomas.

Christus und seine Verfolg.

Pius IX. bestellt und an der Decke des Zimmers im Quirinal befestigt worden, aus welchem er im J. 1848 seine Flucht bewerkstelliget. Die Anspielung ist deutlich. In der Ausführung, vornehmlich in der Färbung, hat sich Overbeck dabei so entschieden fern von Natur und Wirklichkeit gehalten, daß man den Grund dafür nicht mehr in der allgemeinen idealistischen Richtung, sondern in einer ganz besonderen, klar bewußten Absicht (vielleicht einen Teppich oder dergl. vorzustellen) suchen muß. 2. Zeitr.

Gleichzeitig hat er einen Bilderkreis begonnen von den sieben Sacramenten der katholischen Kirche. Overbeck hat sich diese Bilder als Teppiche gedacht und die Hauptfelder — wie Rafael bei seinen Tapeten — mit einem verzierten Rahmen voll Anspielungen umgeben. Bei der Taufe spendet Petrus das Sacrament den stammgetheilten Völkern, den Semiten, Chamiten und Japhetiten. Im Rahmen deutet der Sündenfall auf die Nothwendigkeit der Wiedergeburt durch die Taufe, und Mosis eherne Schlange auf die erlösende Kraft des Kreuzes; dunkler sind die Beziehungen zu Noah und Nicodemus, während Johannes der Täufer sich selbst erklärt. Für die Confirmation hat Overbeck die Stelle aus der Apostelgeschichte (8, 17) benutzt, wo erzählt wird, wie Petrus und Johannes nach Samaria gingen, um den nur auf den Namen Christi Getauften durch Händeauflegen den heiligen Geist zu bringen. Im Rahmen sind Feuer und Wasser, Moses am Felsenquell, Christus mit der Samariterin, und oben die Gaben des heil. Geistes in leicht faßlicher Anspielung angebracht. Die Buße ist auf die Aeußerung Christi (Evang. Johannis 20, 23 und Matth. 16, 10 und 18,18) gegründet, daß den Aposteln die Macht gegeben sei, Sünden zu erlassen und zu behalten. Die Bilder im Rahmen sind zum Theil ein

Sieben Sacramente.
Taufe.
Confirmation.
Buße.

2. Zeitr. wenig gesucht: Die Heilung des Aussätzigen, Sauerteig, der vom Tod erstandene Lazarus, die sieben Todsünden und das Kreuz. Daß für die Communion das Abendmahl gewählt ist, versteht sich von selbst. Overbeck hat es aber nicht als Speisung des Osterlamms, sondern in kirchlicher Form aufgefaßt; im Rahmen aber sowohl an den Mannaregen in der Wüste, als an das Passahlamm und durch das Wunder auf der Hochzeit zu Cana an die wunderbare Verwandlung des Weins in Blut erinnert. Von besonderer Schönheit ist die Ehe, dargestellt durch das Brautpaar von Cana, welches Christus einsegnet. Im unteren Rahmen ist die Geschichte des Tobias erzählt; im Rahmen links die Erschaffung der Eva, die Vereinigung der ersten Aeltern, Aelternfreude und Kinderzucht; rechts eine Pieta, dann wie Eheleute ihr Kreuz gemeinsam tragen, bis es ein Engel von ihnen nimmt, und eines von beiden stirbt. (Von den zuletzt vollendeten beiden Sacramenten habe ich keine Kunde.) Man sieht, das Neue der Auffassung liegt in der Darstellung der kirchlichen Handlungen durch biblische Gestalten, und darin spricht sich mehr als eine bloß künstlerische oder religiöse, sondern eine strenggläubige Ueberzeugung aus.

Communion.

Ehe.

Die Sacramente sind bestimmt, in lebensgroßen Gestalten in Oel ausgeführt zu werden, und bei der ununterbrochenen Thätigkeit des Künstlers steht ihre Vollendung zu erwarten, wenn nicht — wie im J. 1858 geschah — Krankheit die Hand lähmt, oder gar eine noch stärkere Macht — was fern sei! — sie in ewige Bande schlägt.

Schüler.

Overbeck hat von jeher einen großen Einfluß auf jüngere Künstler ausgeübt, und namentlich muß die Wiener Schule mit Scheffer, Führich, Kuppelwieser, Hempel, Tunner ꝛc. als von ihm ausgehend betrachtet werden. In Rom

haben sich vornehmlich Seitz, Flatz und unter den Italienern Porzi, ferner ein Pole Brzozowski, an ihn angeschlossen. Keiner aber kann in so vollgültigem Sinne sein Schüler heißen, als Steinle in Frankfurt a. M., dessen Arbeiten häufig mit den seinigen verwechselt werden. 2. Zeitr.

Die Romantik hatte, wie wir gesehen, nicht nur religiöse Elemente in Bewegung gesetzt; neben den Heiligen des Himmels stiegen auch die alten Helden, neben dem Evangelium die Dichtkunst und mit dem Paradies das Vaterland aus der Vergessenheit und in den Herzen auf. Wie die weichere, ausschließlich religiöse Gefühlsrichtung in Overbeck, so fand die freiere, kräftigere Stimme der Romantik ihren Verkündiger in Cornelius. Allein er beschränkte sich nicht auf das Eine Gebiet: seine Bestimmung war es, die neue deutsche Kunst, obschon durchdrungen vom erwärmenden Hauch der Romantik, nach dem ersten tonangebenden Vorbild Klopstock's, ihren höchsten Zielen auf freiumschauender Höhe zuzuführen und mit ihr Alterthum, Vaterlandsliebe und Christenthum als Leben gebende und erhaltende Elemente mit gleicher Inbrunst zu umfassen.

Pet. Cornelius. Peter Cornelius, geb. zu Düsseldorf am 24. Sept. 1786, Sohn des dortigen Akademie-Inspectors, hat sehr zeitig Zeichen seines Berufs gegeben; ja die Vorzeichen fallen in die frühesten Lebenszeiten. Schon in den ersten Monaten konnte man das Kind, wenn es — was sehr häufig geschah — entsetzlich schrie und lärmte, nur mit einem angefangenen Bildniß seiner Mutter beschwichtigen, das es mit beiden Händchen hoch empor hielt. Später wußte sich seine Mutter nicht anders zu helfen, als daß sie den Schreihals — und wenn es mitten in der Nacht war — in den Antikensaal trug, wo denn die alten Götter ihre beruhigende Kraft an ihm erwie-

2. Zeitr. sen. — Von seinem fünften Jahr an mußte er dem Vater schon allerhand Dienste bei der Staffelei verrichten, Pinsel und Palette putzen, Tafeln grundieren u. dergl. Dann ließ ihn auch sein Vater Umrisse nach Marc Anton auf die Schiefertafel zeichnen, wozu der Knabe denn auch gelegentlich Jagden und Schlachten eigener Erfindung fügte. Dabei ereignete sich's einmal, daß ein alter Freund seines Vaters nach Düsseldorf kam und, die Anlagen des Knaben bemerkend, ausrief: „Nehmt mir das Kind in Acht! das wird ein Ueberflieger!" Dieß Wort hat kräftig fortgewirkt, und in späteren schweren Zeiten im Herzen von Cornelius den Muth aufrecht erhalten, und den Entschluß gestärkt, nicht hinter den Erwartungen des Freundes zurückzubleiben. Er besuchte die Akademie seiner Vaterstadt, die damals unter der Direction von Peter Langer stand, der sich gegen ihn wie Füger in Wien gegen Overbeck verhielt, und bei den Aeltern darauf hinzuwirken suchte, daß der Sohn wegen offenbaren Mangels an Talent ein Handwerk erlernen solle. „Ich verlor meinen Vater, schreibt Cornelius an den Grafen Raczynski, als ich im sechzehnten Jahre war; ein älterer Bruder und ich mußten nun die Geschäfte und Obliegenheiten einer zahlreichen Familie übernehmen. Es war damals, als meiner Mutter von einer Seite der Antrag gemacht wurde, ob es nicht besser wäre, wenn ich statt der Malerei das Gewerbe der Goldschmiede ergriffe, weil erstens diese Kunst zu erlernen so viel Zeit koste, anderseits es so viele Maler schon gebe? Die wackere Mutter lehnte alles entschieden ab; mich selbst ergriff eine ungewöhnliche Begeisterung; durch das Zutrauen der Mutter und durch den Gedanken, daß es nur möglich wäre, der geliebten Kunst abgewandt werden zu können, gespornt, machte ich Schritte in der Kunst, die damals viel mehr ver-

sprachen, als ich geworden bin. Es war nicht leicht eine Gattung von Malerei, worin ich mich nicht geübt, wenn es verlangt wurde. Es waren oft geringfügige Aufträge (Kalenderzeichnungen, Kirchenfahnen, Bildnisse ꝛc.), denen ich eine Kunstweihe zu geben trachtete, theils aus angeborenem Triebe, theils durch des Vaters Lehre, welcher immer sagte, daß wenn man sich bemühe, alles, was man mache, auf's beste zu machen, man auch bei allem etwas lernen könne." 2. Zeitr.

Die erste Gelegenheit, sich öffentlich als Künstler zu zeigen, ward ihm in seinem neunzehnten Jahre von der Nachbarstadt Neuß geboten, in deren altehrwürdigem Dom er — nach einem Plan des Domcapitulars Wallraff in Cöln, den Chor auszumalen beauftragt wurde. Er stellte dort grau in grau die Gestalten der Evangelisten und Apostel, deßgleichen die Cardinaltugenden dar, Bilder, aus denen eine kecke, ungezügelte Kraft, aber mehr Bekanntschaft mit der altitalienischen, als der altdeutschen Kunst spricht. Wandgemälde in Neuß.

Ungefähr um dieselbe Zeit hatte Göthe mit den Weimar'schen Kunstfreunden die Künstler zum Wettbewerb bei Preisaufgaben aufgefordert, und Cornelius hatte eine Zeichnung in Sepia, „Theseus und Peirithoos in der Unterwelt", eingesendet, ohne inzwischen damit eine Wirkung an der Ilm hervorzubringen, obschon Stellen darin sind, die später in der Glyptothek eine ehrenvolle Anwendung gefunden haben.

Wohl zunächst durch die Gebrüder Boisserée wurde er mit Werken der altniederdeutschen Malerschule bekannt, und eine erste Folge davon scheint das Oelbild einer heiligen Familie gewesen zu sein, das in den Besitz des Museums von Frankfurt gekommen. Das Bild, das verschollen zu sein scheint, ist von ausnehmender Schönheit und weit entfernt, eine Nachahmung, sei's im Gedanken, in der Auffassung oder Heilige Familie.

2. Zeitr. der Ausführung zu sein. Die Scene spielt in einer Vorhalle des Vaterhauses Christi. Links sitzt die jungfräuliche Mutter und hält das Kind, das ganz unbekleidet auf ihrem Schooße steht. Am Boden, zu ihren Füßen kniet, in ein gelblichweißes Schaffell gekleidet, der Johannesknabe und reicht seinem Gespielen eine große schöne Traube dar. Der aber weis't mit seiner Linken (die Rechte hat er der Mutter um den Hals gelegt) nach einem Harfe spielenden Engel, als sagte er: „dem gib die Traube! er hat uns so schöne Musik gemacht!" Rechts im Bilde sitzt in Großmutterlust die h. Anna, in welcher der junge Künstler die Züge seiner Mutter verewigt hat. In diesem Bilde wirkt jene unüberlegte Natürlichkeit, durch welche die altdeutsche Kunst gleich der Bibel sich auszeichnet, und nach welcher der Engel zur Familie gehört, ohne daß diese in eine höhere Welt versetzt wird. Aus dem Bau der Composition spricht ein Genius, der alle Gesetze der Anordnung in sich hat und ohne eines zu verletzen ganz neue aufstellt. Keine Linie ist aus einem alten Werke entlehnt, und doch reiht das Bild sich den guten alten unmittelbar an. In den Formen herrscht Fülle und Lieblichkeit, in den Charakteren Ernst und Milde. Nur in der Anordnung der Gewandung, den Zügen und Brüchen der Falten blickt das Studium der altniederdeutschen Schule durch, ebenso in der etwas glänzenden Färbung und dem sehr dünnen, flüssigen und darum durchsichtigen Farbenauftrag. Ich glaube nicht, daß Cornelius später noch ein so in allen Theilen und Beziehungen sprechendes Oelbild gemalt hat.

In den Jahren 1808 bis 1811 lebte Cornelius in Frankfurt a. M., wo sehr bald ein Kreis gleichgesinnter Freunde um ihn sich geschlossen hatte, von denen uns die Namen Xeller, Mosler, Barth rc. bekannt worden. Hier war es, wo

ihn zuerst der Genius der Romantik faßte und sein Verhält- 2 Zeitr.
niß zur Gegenwart ihm klar wurde. Gleichzeitig arbeitete in ihm das Verlangen, eine Brücke zu schlagen über die Kluft, welche das Leben und die Kunst von einander trennte. Denn darüber konnte kein Zweifel sein, daß in früheren Zeiten zwischen beiden eine innigere Verbindung stattgefunden. Er fühlte aber auch, daß die Kunst, wenn sie zu Herzen gehen und lebendig wirken soll, verwandte Accorde anschlagen, der herrschenden Stimmung entgegen kommen müsse. Und im Angesicht der unverkennbaren Wirkung der Werke der Dichtkunst wandte Cornelius sich zuerst an sie, um in Gemeinschaft mit ihnen den Weg zum Herzen des Volkes zu finden. Vor allem war es Shakespeare, dessen dramatische Dichtungen eben erst durch die Bemühungen Schlegel's in angemessener Form den Deutschen zugänglich gemacht worden waren, aus welchem Cornelius eine Folge von Zeichnungen zu schöpfen begann. Schon waren einige Compositionen zu Romeo und Julie gezeichnet (das unterbrochene Hochzeitfest; Romeo's Tod neben der Scheinleiche Julia's rc.*), als Cornelius seinen Entschluß änderte, und, durchdrungen von dem Gefühl, daß seine erste größere Arbeit von der Wurzel bis zum Gipfel deutscher Art und Herkunft und aus dem Geiste der Gegenwart geboren
sein müsse, Göthe's Faust zu seinem Gegenstand machte. Göthe's Faust.
Mit dieser Wahl und der Weise ihrer Ausführung hat Cornelius seinen Charakter und seinen künstlerischen Lebensweg gezeichnet, aber auch seine hohe, vor Allen hervorragende künstlerische Begabung dargethan. Es ist ihm in diesem Erstlingswerk, das mit der Frische des Jünglings die Energie des erfahrenen Meisters verbindet, gelungen, für die Hauptcharak-

*) Gestochen von E. Schäffer.

2. Zeitr.

tere des Gedichts die unabweislichen typischen Formen zu finden. Nie wird man von seinem Faust, oder gar vom Mephisto, nie von seinem Gretchen, Valentin oder seiner Martha abweichen, oder über sie hinausgehen wollen.*) (Ein Theil dieser Zeichnungen fällt in die Zeit des Aufenthaltes in Frankfurt um das Jahr 1811, und zwar: Die Scene in Auerbach's Keller, wo die berauschten Studenten sich die Nase abschneiden wollen und Faust und Mephisto zauberhaft entschweben; der Heimgang Gretchens aus der Kirche, wo ihr Faust — vergeblich — den Arm bietet; dann Faust und Gretchen in Frau Martha's Garten, wo die süße, mild abwehrende Hingebung des holden Mädchens unübertrefflich dargestellt ist; Gretchen in der Kirche, hinter ihr der böse Geist, vor ihr die heuchlerisch betende Martha, unter den andern Kirchgängern auch Cornelius; Gretchen im Klostergarten, wie sie vor dem Madonnenbild weinend kniet und einen frischen Strauß in den Blumentopf davor steckt; Faust und Mephisto, vor dem Rabenstein vorüberreitend, zu welchem Geister eine Sünderin emporführen; Faust und Mephisto, wie sie, vom Irrlicht geleitet, den Blocksberg erklimmen.

Eine quellenhafte Originalität, die lebhafteste Phantasie und eine in sich sichere, nur noch nicht geregelte und ausgebildete Kraft sprechen aus diesen mit der Feder sorgfältig und fest ausgeführten Zeichnungen. Cornelius, der durch seine Preisbewerbungen bereits mit Göthe in Berührung gekommen, unterließ nicht, diese Zeichnungen ihm zur Ansicht zuzusenden, und erhielt darauf folgende, für ihn höchst werthvolle Antwort aus Weimar vom 8. Mai 1811:

---

*) Gestochen von Ruschewey (und Thäter), herausgegeben von Wenner 1816. Neue Aufl. bei Reimer.

„Die von Herrn Boissere*) mir überbrachte Zeichnungen 2. Zeitr.
haben mir auf eine sehr angenehme Weise dargethan, welche Fortschritte Sie, mein werther Herr Cornelius, gemacht, seitdem ich nichts von Ihren Arbeiten gesehen. Die Momente sind gut gewählt und die Darstellung derselben glücklich gedacht, und die geistreiche Behandlung, sowohl im Ganzen als Einzeln muß Bewunderung erregen. Da Sie sich in eine Welt versetzt haben, die Sie nie mit Augen gesehn, sondern mit der Sie nur durch Nachbildungen aus früherer Zeit bekannt geworden, so ist es sehr merkwürdig, wie Sie sich darin so rühmlich finden, nicht allein was das Costüm und sonstige Aeußerlichkeiten betrifft, sondern auch der Denkweise nach; und es ist keine Frage, daß Sie, je länger Sie auf diesem Weg fortfahren, sich in diesem Elemente immer freier bewegen werden.

Nur vor einem Nachtheile nehmen Sie sich in Acht. Die deutsche Kunstwelt des 16. Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine zweite Naturwelt zum Grunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwickelung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat. Indem Sie also Ihren Wahrheitssinn immer gewähren lassen, so üben Sie zugleich an den vollkommensten Dingen der alten und neuen Kunst den Sinn für Großheit und Schönheit, für welchen die trefflichsten Anlagen sich in Ihren gegenwärtigen Zeichnungen schon deutlich zeigen. Zunächst würde ich Ihnen rathen, die Ihnen gewiß schon bekannten Steinabdrücke des in München befindlichen Erbauungsbuches so fleißig als möglich zu studieren, weil, nach meiner Ueberzeugung, Albrecht Dürer sich

*) Ich gebe das Original buchstäblich wieder.

2. Zeitr. nirgend so frey, so geistreich, groß und schön bewiesen, als in diesen gleichsam extemporierten Blättern. Lassen Sie ja die gleichzeitigen Italiener, nach welchen Sie die trefflichsten Kupferstiche in jeder einigermaßen bedeutenden Sammlung finden, sich empfohlen seyn, und so werden sich Sinn und Gefühl immer glücklicher entwickeln und Sie werden im Großen und Schönen das Bedeutende und Natürliche mit Bequemlichkeit auflösen und darstellen.

Daß die Reinlichkeit und Leichtigkeit Ihrer Feder und die große Gewandheit im Technischen die Bewunderung aller derer erregt, welche Ihre Blätter sehen, darf ich wohl kaum erwähnen. Fahren Sie fort auf diesem Weg, alle Liebhaber zu erfreuen, mich aber besonders, der ich durch meine Dichtung Sie angeregt, Ihre Einbildungskraft in die Regionen hinzuwenden und darin so musterhaft zu verharren. Herrn Boisserets Neigung, die Gebäude jener würdigen Zeit herzustellen und uns vor Augen zu bringen, stimmt so schön mit Ihrer Sinnesart zusammen, daß es mich höchlich freuen muß, die Bemühungen dieses verdienten jungen Mannes zugleich mit den Ihrigen in meinem Hause zu besitzen. ... Leben Sie wohl und lassen nach einer so langen Pause bälder wieder etwas von sich hören. Goethe."

Neben der schönen und klaren Würdigung von Cornelius' Talent und Leistungen begegnen wir doch in diesem Brief jener nicht ganz richtigen Auffassung, unter welcher die neue Kunst überhaupt (wenn auch nicht durchweg ohne Schuld) viel zu leiden hatte. Cornelius hatte sich bei seinen Zeichnungen zum Faust in Bezug auf den Styl an altdeutsche Muster gehalten, nicht weil er höhere nicht kannte oder anerkannte, sondern weil zum Faust fremde Formen (mit denen ja Cornelius von Kindesbeinen an vertraut gewesen) so wenig

paßten, als die Sprache des „Tasso“ und der „Iphigenie“ 2. Zeitr.
zum „Götz“, zum „Egmont“, und vor Allem zum „Faust“, selbst vom Dichter gewählt worden. Dessenungeachtet liegt in Göthe's Worten eine Wahrheit; eine Weisung, die Cornelius wohl verstanden und befolgt hat. Die Folge der späteren Zeichnungen zum Faust zeigt deutlich die „freiere Bewegung“, die Göthe in Form einer Voraussagung vom Künstler wünschte.

Im Herbst 1811 ging Cornelius nach Rom, wo bereits seit einem Jahre Overbeck mit seinen Freunden im Kloster S. Isidoro Wohnung genommen, und wo nun auch er einzog. Die Freundschaft zwischen Beiden war rasch geschlossen, da sie gleichsam durch eine Naturnothwendigkeit gefordert war. Jeder sah im Andern die Ergänzung seines Wesens; und wenn wir das Verhältniß jetzt mit anderen Augen ansehen, kommt es daher, daß Cornelius aus sich selbst und also in seiner Weise das Element herausgebildet, das er in Overbeck mächtig fand, während Overbeck ein neues weder in sich aufgenommen, noch aus sich entwickelt hat. Der innigste Gedankenaustausch verband die Freunde; man theilte sich gegenseitig und regelmäßig alle Arbeiten mit und gab und erhielt das offenherzigste, allein von der gemeinsamen Liebe zur Kunst eingegebene Urtheil. Cornelius sagt in einem Brief an den Grafen Raczynski über dieses Zusammenleben: „Es ist mir unmöglich, den Kreis geistiger Entwickelung während meines Aufenthaltes in Rom in kurzen und dürftigen Notizen darzustellen. Aber ich darf sagen, es wurden die Bahnen von Jahrhunderten durchkreist: ich spreche hier nicht blos von mir, sondern von jenem Verein von Talenten und Charakteren, die getragen von allem, was das Vaterland und Italien Heiliges, Großes und Schönes, was der begeisternde

2. Zeitr. Kampf gegen französische Tyrannei und Frivolität in allen besseren Gemüthern so tief aufregte, damals in so reichem Maße darbot."

Fortsetz. d. Faust. Zunächst gab sich Cornelius an die Vollendung des „Faust". Nun zeichnete er „Valentins Tod", eine durch Schönheit und Mannichfaltigkeit der Anordnung, wie durch dramatische Kraft und Innigkeit gleich ausgezeichnete Composition; darauf die Scene im Kerker, wo Gretchen händeringend im Gebet auf der Strohmatte liegt, Todtenkopf, Kreuz und Gebetbuch vor sich, und der Engel mit dem Schwert und dem Oelzweig, Rettung nach dem Tode verkündend, hinter ihr schwebt, während Faust, um sie mit sich zu nehmen, die Hand nach ihr ausstreckt, aber von Mephisto mit Gewalt fortgerissen wird, um auf feurigem Roß zu entfliehen. Dann zeichnete Cornelius den „Spaziergang" mit Faust und Wagner links, rechts die Soldaten und schmucken Bürgermädchen, in der Mitte die Philister mit ihrem „Krieg und Kriegsgeschrei", im Hintergrunde die Studenten mit den Mägden, Handwerksbursche und ein dichtes Gedränge von Spaziergängern im Thor, in der Landschaft ein Fluß mit Nachen. Dazu gab er noch zwei Blätter, das eine mit dem „Vorspiel", wo man die Bühne hinter dem Vorhang sieht mit den Vorbereitungen zur Aufführung, da denn Frau Martha Gretchen die Haare flicht, Faust seine Rolle überlief't, Mephisto hinter dem Vorhang vor, nach dem Publicum sieht, das erwartungsvoll Platz genommen, u. a. m. Daneben aber der Theaterdirector und Cassier in sehr dringendem Gespräch mit dem Theaterdichter und dem Maler; das andere, ein Titelblatt zum ganzen Werk: Gott Vater im Himmel mit der weltlichen Krone und der Weltkugel; zu seiner Rechten zwei anbetende Engel, zu seiner Linken der Himmelshüter Michael, und

Mephisto in Scheinehrerbietung; ihm dient die Hand eines Teufels, den ein anderer auf einem Besen reiten läßt, zum Fußschemel; alle entsteigen dem Dampf des Herenkessels, der von Affen und der Here bedient wird und auf einem Kopf aufsitzt, dessen offenes Maul der Höllenrachen ist. Ein Herenaffe bläst der Frau Martha schlimmen Rath in's Ohr, wie Gretchen ihr das Schmuckkästchen zeigt. Unten in der Mitte sitzt Faust am Schreibtisch und übersetzt das Testament, der Pudel vor ihm; hinter ihm steht der Erdgeist mit Fischen und Schlangen um die Füße, mit dem Hirsch und Einhorn auf den Händen, dem Adler und der Erdkugel auf dem Kopf, aus welcher eine Pflanze emporwächst, welche die Genien des Jus, der Medicin, Philosophie und zu oberst der Theologie trägt. 2. Beitr.

Schritt für Schritt läßt sich das Freierwerden des Geistes, die Entwickelung des Formensinns verfolgen. Deutsch ist noch jede Hand und jede Falte, und von Cornelius' Eigenthümlichkeit ist kein Korn abhanden gekommen, und doch ist ein großer Unterschied zwischen diesen und den früheren Blättern, die sich dazu mehr wie Vorläufer verhalten. Cornelius widmete sein Werk Göthen und übersandte ihm dasselbe mit folgendem Schreiben, in welchem er sich selbst Rechenschaft zu geben scheint, warum er den Faust statt der Dramen Shakespeare's gewählt; auch indirect auf die Ansicht des Göthe'schen Schreibens antwortet, als ob das Mittelalterliche im „Faust“ seine Wahl bestimmt habe: „Wenn auch jede wahre Kunst nie ihre Wirkung auf unverdorbene Gemüther verliert und die Werke einer großen Vergangenheit uns mächtig in die damalige Denk- und Empfindungsweise hineinziehen, so sind doch die Wirkungen einer gleichzeitigen Kunst noch ungleich größer und lebendiger, und ganze Völker, ja ganze Zeitalter, sind oft von den Werken eines einzelnen gro-

2. Zeitr. ßen Menschen begeistert worden. Wie Ihre Excellenz au Ihre Zeit und besonders auf Ihre Nation gewirkt haben, ist davon der sprechendste Beweis. Möchten Sie unter jenen tausend Stimmen der Liebe und Bewunderung, die sich dankbar zu Ihnen drängen, die meinige nicht ganz überhören und diesem geringen Werke, als einem schwachen Wiederscheine Ihrer lebendigen Schöpfungen eine kleine Stelle in Ihrem Andenken so lange gönnen, bis ein Würdigerer kommt, der mit größerer Kunst und reichbegabterem Geiste das wirklich vollführt, wonach ich so sehnlich, aber mit geringem Erfolge gestrebt habe. Peter Cornelius."

Um dieselbe Zeit, nach Beendigung der Freiheitskriege, mußte er erfahren, daß die Begeisterung eines Volkes sich auch an den Großthaten und an der Kunst seiner Vorzeit entzünden und alle Gemüther in Bewegung setzen könne. Das Nibelungenlied. Nibelungenlied, ein Gedicht vom Anfang des 13. Jahrhunderts, war aus der Vergessenheit an's Licht des Tages gezogen worden, und sein Erscheinen griff mächtig in die romantische Bewegung der Zeit. Erfaßt von der Schönheit und Erhabenheit des Gedichts, von dem Reichthum und der Gewalt der Ereignisse, von der Mannichfaltigkeit der bis zur höchsten sittlichen Größe gesteigerten, rein menschlichen Charaktere, und angeweht von dem vertrauten Hauche des Vaterlandsgeistes entschloß sich Cornelius sogleich, eine Folge von Blättern danach zu zeichnen*), und auch hier gelang es ihm, für die Hauptcharaktere des Liedes, für Siegfried und Hagen, wie für Chriemhild und Brunhild, die Typen zu finden und festzustellen. Größer, voller und breiter nahm er die Formen,

*) Die Nibelungen von Cornelius, gestochen von Lips, das Titelblatt von Amsler und Barth, Berlin bei Reimer.

mächtiger die Gestalten, als im Faust: er stieg damit in eine weitentlegene Vorzeit hinauf; italienischer Einfluß war nicht oder nur sehr im Allgemeinen wahrzunehmen: die deutsche Dichtung hielt ihn an der deutschen Kunst; die schöpferische Kraft aber des eigenen Formensinnes hielt ihn von aller Nachahmung fern: *er gab der Kunst eine neue Sprache, hervorgewachsen aus den Wurzeln der alten.* Dem Bedürfniß größtmöglicher Bestimmtheit zu genügen, zeichnete er auch diese Blätter mit der Feder, und zwar mit ausdrücklicher Bezugnahme auf den Kupferstich, um ein Vorbild zu geben, wie mit wenigen, aber richtig gelegten Strichen die Form klar und entschieden auszusprechen sei (was wohl von Barth und Amsler, leider aber von Lips nicht hinlänglich beachtet worden.) 2. Zeitr.

Das erste der für das Nibelungenlied gezeichneten Blätter, Siegfried's Abschied, ist zwar noch etwas befangen in der Zeichnung und unsicher in den Formen, hat aber schon ganz den hohen Ton des Epos und die ganze Kraft des Ausdrucks der sorgen- und angsterfüllten Liebe Chriemhild's sowohl, als der beschwichtigenden Freundlichkeit Siegfried's. Da, wo Hagen sich in's Vertrauen Chriemhildens geschlichen, daß sie ihm das in's Kleid Siegfried's genähte Zeichen seiner verwundbaren Stelle mittheilt, ist der „grimme Recke" mit Haut und Haar so hingestellt, daß wir sein ganzes Leben vor uns sehen; bei der Ankunft Brunhildens begegnet Chriemhildens Liebesblick, während sie die stolze Königin umarmt, dem Gruße Siegfried's, neben welchem die übrigen Helden einherreiten; der Katastrophe des Todes sind (außer dem Abschied) drei Blätter gewidmet: ein heiteres, wo Siegfried mit dem gefangenen Bären das Küchengesinde erschreckt, dann die Ermordung, wo Siegfried dem Verräther Hagen, der ihm das

2. Zeitr. Todesgeschoß durch den Rücken gejagt, mit den letzten aufgerafften Zornes-Kräften seinen Schild nachschleudert*), und Gunther mit seinen Brüdern und den anderen Burgunden von fern der Unthat zuschaut; und endlich wie Chriemhild bei ihrem Morgengang zur Kirche den erschlagenen Gatten auf ihrem Wege findet und in Ohnmacht sinkt; welche beide letzten Blätter eine Steigerung der künstlerischen Begeisterung und Vollendung zeigen, daß es zehnfach zu bedauern ist, Cornelius hier abbrechen zu sehen. Noch zwei Blätter, der Auszug zum Sachsenkrieg und die Donaufahrt der Nibelungen, sind als Zeichnungen erhalten, aber nicht veröffentlicht. Wohl aber faßte hierauf Cornelius das ganze Gedicht in einem Titelblatt zusammen, dessen obere Abtheilungen die Heldenthaten Siegfried's — Bezwingung der Sachsen- und Dänenkönige, sowie der Brunhild — dann seine Belohnung — die Vermählung mit Chriemhilde — enthält; in dessen Mitte rechts der Verrath — Siegfried's Abschied und Tod — links die Rache – der Kampf und Untergang der Nibelungen in Wien — dargestellt sind, während die ganze untere Abtheilung von der „Klage" — dem König Etzel inmitten der Heldenleichen — eingenommen ist. — Mit diesem Blatte, das dem edlen Niebuhr gewidmet ist, und welches durch Größe und Klarheit der Anordnung, Kraft und Lebendigkeit der Darstellung, Schönheit und Eigenthümlichkeit der Formen, wie durch Vollendung in allen Theilen, seinen Urheber an die Spitze der neuen deutschen Kunst stellt, feiert die neue deutsche, romantische Kunst ihr erstes, großes Siegesfest; fern freilich von jeder Anwandlung kirchlicher oder klösterlicher Schwärmerei, dafür aber durchglüht von der freudigen Be-

*) Die Gestalt Siegfried's fügen wir hier bei.

Cornelius inv.

SIGFRIED

geisterung für unseres Volkes im Liede gepriesene Helden und Heldenthaten. 2. Zeitr.

Sehen wir mit diesen Arbeiten Cornelius in ganz anderer Richtung, als Overbeck, so wäre es doch sehr irrig anzunehmen, er habe auf religiöse Kunst Sinn und Gedanken damals noch nicht gerichtet gehabt. Er hatte es; nur in anderer Weise als Overbeck.

Cornelius war von je ein Feind alles Zwangs, alles Unnatürlichen, alles Gemachten, alles Scheins. Wie er gegenüber der Nachahmung alterthümlicher Auffassung und Formengebung für die freie Entwickelung der Kunst eintrat, so war ihm auch die Religion nicht nur eine Gabe der Ueberlieferung. Selbst Katholik von Geburt, sprach er sich doch gegen die Conversionen mit Entschiedenheit aus, so daß er sogar bei einer solchen Gelegenheit drohte, wenn noch Einer katholisch würde, zur protestantischen Kirche überzutreten. Beschäftigt mit den Ideen zu einem „Jüngsten Gericht" und gedrängt von seinen Freunden, jedenfalls Luther in der Hölle aufzuführen, sagte er: „Gut, aber mit der Bibel in der Hand, daß der Teufel vor ihm zittert." Er ist dieser Denkweise sein Lebelang treu geblieben. In dem unter seiner Leitung in Coblenz gemalten „Jüngsten Gericht" ist Luther unter den Seligen des Himmels. — Als wir einmal über den Unterschied der Confessionen in Bezug auf Kunst sprachen und er die Behauptung hinwarf, der Protestantismus sei der Kunst durchaus ungünstig, antwortete ich: „Und doch ist unser bedeutendster Künstler ein Protestant!" Und als ich nun auf seine weitere Frage seinen eigenen Namen nannte, da sah er mich einen Augenblick lang forschend an ergriff dann mit Innigkeit meine Hand und sagte: „Sie verstehen mich." Er hat von Anfang an das Christenthum in

2. Zeitr. seiner Ganzheit, in seiner umfassenden Bedeutung für die Entwickelung und Bestimmung der Menschheit gefaßt, und in ihm hat es als eines der Grundelemente der neuen Kunst mit belebender, gestaltender Kraft gewirkt.

Während jenes ersten Aufenthaltes in Rom hat Cornelius mehre Zeichnungen und Gemälde biblischen Inhalts ausgeführt: den Abschied des Paulus von seinen Freunden in Ephesus*), ein Blatt voll der innigsten Empfindung und Größe der Charakterzeichnung; die Grablegung Christi**), ein Oelgemälde im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen, höchst edel in der Darstellung, tief ernst in Stimmung und Haltung; die klugen und die thörichten Jungfrauen (im Besitz des Malers Wittmer in Rom), ein angefangenes Oelbild von großer Schönheit.

Absch. d. Paulus.

Grableg. Christi.

Die klugen und thörichten Jungfrauen.

Was in diesen Compositionen zuerst auffällt, ist der von „Faust" und „Nibelungen" sehr abweichende Styl. Wenn er dort bei beiden (obschon mit merklicher Unterscheidung) auf dem Boden der alten deutschen Kunst fußte, so sieht man deutlich, daß er hier andere Anhaltpunkte gesucht, und in den Werken der altflorentinischen Schule, des Masaccio, Filippo und Ghirlandajo gefunden. Aber auch hier weit entfernt von Nachahmung, folgt er nur dem Geist der höheren Auffassung und Formengebung im Allgemeinen, im Gegensatz gegen die beschränktere Anschauungsweise der altdeutschen Kunst, um sogleich eine eigene, durchaus selbstständige, aber dem Gegenstand, der Religion, entsprechende Ausdruckweise zu finden. Diese Fähigkeit, seine Sprache dem zu behandelnden Stoff genau anzupassen, wodurch er schon beim ersten Anblick in

*) Nicht veröffentlicht.

**) Lithographirt von Schreiner.

2. Zeitr.

unterscheidender Weise sich kundgibt, ist einer der großen künstlerischen Charakterzüge von Cornelius, den wir in gleicher oder nur ähnlicher Stärke bei Keinem seiner Zeitgenossen, und bei Aelteren schon darum nicht leicht antreffen, weil sie fast nur auf Einen Stoff beschränkt waren.

Josephs Traumdeutung und Wiedererkennungsscene.

Im Jahr 1815 wandte sich der preußische Consul Bartholdi an Cornelius, um nach seinem Rath oder auch mit seiner Beihülfe ein Zimmer seiner Wohnung mit Arabesken ausmalen zu lassen. Es wurde bereits erzählt, mit welcher Freude Cornelius die Gelegenheit ergriff, ein Werk von Umfang und dauernder Bedeutung auszuführen, und wie es ihm gelang, Herrn Bartholdi zu bestimmen, statt der Arabesken historische Bilder zu wählen, und zwar, als Israelit, aus der Geschichte des alttestamentlichen Joseph. Cornelius hatte die Traumdeutung und die Wiedererkennungsscene mit den Brüdern gewählt. Den ersten, nachgehends sehr veränderten Entwurf zum ersten Bilde führte Cornelius sehr sorgfältig in Deckfarben aus.*) Pharao sitzt auf dem Thron in sehr nachdenklicher Stellung, zu seiner Linken vor ihm steht Joseph, die Träume (die wie Schattenbilder in der Luft angedeutet sind) auslegend. Auf einer Bank zur Rechten sitzen zwei, fern dahinter stehen drei Männer aus dem Rath des Königs; was so abgeändert worden, daß unmittelbar neben dem König nur sein Geheimschreiber sitzt, drei Räthe dicht hinter diesem stehen und nur einer der falschen Traumdeuter mit seinem Traumbuch sich entfernt. In der Lunette darüber brachte sodann Cornelius „die sieben fetten Jahre" in einem allegorischen Bilde an. Durch zwei Bogenöffnungen sieht man hinaus in eine reiche schöne Landschaft, auf reife Korn-

*) Im Besitz des Prof. C. Vogel v. Vogelstein.

2. Zeitr. felder und auf Obstbäume. Zwischen den Bogen sitzt eine Mutter mit einem runden Säugling an der vollen Brust, einem zweiten Kind, dem sie die gefüllte Schaale reicht, und einem dritten, das einen Korb mit Früchten herbeibringt. Im Vordergrund links sind Knaben mit Garbenbinden, rechts mit Traubenkeltern beschäftigt. (Dieser Theil des Bildes wurde nicht ausgeführt, indem Cornelius hier seinen Freund Veit für sich eintreten ließ.) — Das zweite Gemälde ist in Composition und Ausdruck noch bedeutender, als die Traumauslegung. Die Brüder haben sich dem Throne Joseph's zum Abschied genaht, und er gibt sich ihnen zu erkennen. Vier der älteren sind auf's Knie vor ihm niedergefallen, und während er den Thron verlassen und zu ihnen sich niederbeugend sie aufheben will, ist der jüngste, Benjamin, an seinen Hals geflogen; die anderen aber stehen zurück, angstvoll, bestürzt und in bitterer Reue. Seit der Apostelgeschichte Rafael's war kein Bild von so ergreifender dramatischer Wirkung gemalt worden, so groß im Styl und zugleich so wahr und lebendig im Ausdruck, so kunstreich, harmonisch, bedeutend in der Anordnung und so gänzlich ungesucht. Beide Gemälde sind auch in der Farbe von großer Feinheit des Tons und ungestörter Harmonie; in der technischen Behandlung aber wird Niemand einen Anfänger, sondern einen geübten Meister vermuthen, obwohl es Cornelius erste Frescomalerei war.*) Man hat Cornelius den Vorwurf gemacht, daß er die Formen der italienischen statt der ägyptischen Architektur dabei angewendet; ohne zu bedenken, daß (davon ganz abgesehen,

*) Die Traumauslegung gest. von Amsler; die Wiedererkennung von Hoffmann. Letzteren Carton besitzt die Akademie in Berlin, ersteren der Buchhändler Wilmanns in Frankfurt.

daß es bei der Geschichte Josephs sehr gleichgültig ist, in welchem Lande sie spielt) eine solche Wahl Folgerungen für Trachten und für den Styl nach sich gezogen haben würde, die eine einheitliche Wirkung unmöglich machen mußten. Diese Art Wahrheit gehört in das Gebiet ethnographischer Schilderungen. 2. Zeitr.

Als nach Beendigung der Arbeiten bei Bartholdi die deutschen Künstler von dem Marchese Massimo in Anspruch genommen wurden, übernahm Cornelius das dem Dante gewidmete Zimmer und entwarf sogleich für die Decke Zeichnungen zum „Paradies." War es doch, als wollte das Glück ihn auf alle die Bahnen führen, auf denen die Eigenthümlichkeit seines Wesens zu vollkommener Entfaltung kommen mußte. Von allen romantischen Dichtern faßt keiner das Christenthum mit so freiem, männlichem Geist, und zugleich so tief an der Wurzel, als der Sänger der göttlichen Comödie, in keinem treten die bewegenden Ideen des Mittelalters in Kirche, Staat und Leben so kräftig, klar und unabhängig hervor, keiner ist der ganzen Denk- und Anschauungsweise von Cornelius verwandter. Und so ergriff er die neue Aufgabe mit dem Feuer der Begeisterung, zugleich aber auch, da er mit dem „Paradies" begann, unter der Einwirkung des von dem Dichter desselben angeschlagenen Tones ruhiger Verklärung. Denn in der That tritt uns hier der Meister des sturmbewegten „Faust" und der gewaltigen „Nibelungen" unerwartet mit Bildern entgegen, über denen der Friede der Seligen sich ausgegossen zu haben scheint.

Cornelius bestimmte die Decke für die Bilder aus dem „Paradies", ein rundes von vier Doppelfeldern umschlossenes in die Mitte.*) Er begann mit der untersten Paradieses-

*) In Umrissen lithogr. von A. Eberle, erläut. v. Döllinger.

2. Zeitr. Sphäre, dem Mond, zu welchem Dante mit Beatrice aufschwebt, und von ihr Belehrung empfängt über die Seligen, die sie treffen. Da ist Piccarda Donati und Constanze, des Königs Roger Tochter, durch deren Hand der Hohenstaufe Heinrich in den Besitz des südlichen Italiens kam; in der Abtheilung daneben — getrennt nur durch Festons von Blumen und Früchten, welche der talentvolle, jung gestorbene Maler Horny aus Weimar gezeichnet — sind Bewohner des Mercur, die um des Ruhmes willen tugendhaft gewesen, und der Venus, die früher irdischer Liebe gefröhnt, sie aber durch das Feuer der himmlischen verzehrt haben: Kaiser Justinian, der Geber der Rechtsverfassung, Bischof Folko von Marseille, ehedem Troubadeur und also Vertreter der Kunst, und die heilige Sünderin des Alten Testamentes, Rahab. Nun kommen Bewohner der Sonne, die hellerleuchteten Lehrer der scholastischen Theologie, Thomas von Aquino, Albertus Magnus und Bonaventura.*) Neben ihnen folgen Geister aus der Marssphäre: Carl der Große, Gottfried von Bouillon, Josua, Judas Maccabäus, und Constantin.*) Neben diesen kriegerischen Helden der streitenden Kirche nehmen friedliche Streiter aus dem Saturn Platz: Benedict von Nursia, Romuald, Franz von Assisi und Dominicus. Nun werden wir in die Himmelssphäre der Zwillinge geführt. Hier tritt Dante, von Beatrice umfaßt und ermuthigt, zu Petrus, Jacobus und Johannes heran, die ihm Fragen über Glauben, Hoffnung und Liebe vorlegen.**) Die nächsten Gestalten gehören dem Empyreum, Adam und Stephan, Moses und Paulus**), Sünde, Sühne, Gesetz und Gnade. Endlich noch

*) Der Carton dazu bei Dr. Wolters in Düsseldorf.
**) Der Carton ebendaselbst; gest. von E. Schäffer.

eine letzte Gruppe: Johannes der Täufer, Augustinus und[2] Zeitr.
Gregor der Große, als Gründer der Kirchenordnung. Das Rundbild in der Mitte zeigt uns die Madonna von Cherubim umkränzt im Anschauen der heil. Dreifaltigkeit; Dante kniet vor ihr, versunken in ihren Anblick, ihm gegenüber kniet S. Bernhard, der statt Beatricens den Führer des Dichters zu den höchsten Regionen gemacht.

In der Anordnung folgt hier Cornelius dem Geist erhabener Feierlichkeit, nicht des Ritus, sondern des Hymnus. In einfach klarer, ungezwungener, aber doch nicht vom Zufall geleiteter Gruppierung heben sich die Gestalten vom goldenen Grunde ab. Durch die Einführung bestimmter historischer Persönlichkeiten der mittleren Zeit erhält der ganze Himmel etwas romantische Färbung, und Cornelius läßt auch im Styl uns empfinden, daß wir nicht die Bibel, sondern ein Werk der Dichtkunst vor uns haben. Die zwei aus diesem Cyklus gezeichneten (Doppel-) Cartons gehören durch ihre Feinheit des Gefühls und ihre wunderbare Reinheit und Bestimmtheit, vor allem durch die mit unwidersprechlicher Sicherheit aufgestellten Charaktere zu den schönsten Werken des Meisters; und neben ihnen ist die Klage wohl berechtigt darüber, daß es ihm nicht vergönnt gewesen, die Lösung der Aufgabe zu vollenden, die offenbar eins war mit der freiesten und schönsten Entfaltung der edelsten und männlichsten Kräfte der neuen romantischen Kunst. Aber eben als Cornelius im Begriff war, in jene Anschauungen sich zu versenken, in denen allgemeine Sittenlehre und Geschichte ihre Richtersprüche niedergelegt, wo die hohen und glanzvollen Gestalten des Mittelalters mit den Heiligen des Himmels in Gemeinschaft treten und von den Helden, Weisen und Dichtern des Alterthumes nicht geschieden sind, ward er vom Kronprinzen Ludwig,

2. Zeitr. nachmaligem König von Bayern, aufgefordert, Freskomalereien für die neuerbaute Glyptothek in München zu übernehmen; und gleichzeitig von der kön. preuß. Regierung berufen, die in's Stocken gerathene Malerakademie in Düsseldorf wieder neu zu organisieren.

Und so verlassen wir ihn hier, um ihn später an jenen Orten und in seiner neuen, erweiterten Thätigkeit wieder aufzusuchen.

Wilhelm Schadow. Einen ziemlich scharfen Gegensatz zu Cornelius bildet Wilhelm Schadow. Geboren zu Berlin 1789, unterrichtet von seinem Vater und von Weitsch, kam er 1810 nach Rom, wohlvertraut mit der Palette und ausgerüstet mit der Fähigkeit, ein gutes Bildniß zu malen. Seine romantisch-religiöse Richtung führte ihn in den Kreis der Freunde von S. Isidoro und in den Schooß der katholischen Kirche; in seiner künstlerischen Richtung trat manche Verschiedenheit hervor. Nicht vorzugsweis begabt mit künstlerischem Formensinn und Formen-Gedächtniß, und darum mehr als Andere auf das Modell angewiesen, zeichnete er sich durch ein treues und liebevolles Naturstudium aus; und weniger befähigt für große Composition, freie, lebendige Darstellung, widmete er sich mit Eifer einer sorgfältigen und vollendeten Ausführung, und deßhalb mit besonderer Vorliebe der Oelmalerei. Mehre Bildnisse und einige Madonnen aus jener ersten Zeit, davon eine in der Neuen Pinakothek zu München, dienen als Beweis; unter den Bildnissen namentlich das von sich, seinem Bruder und Thorwaldsen, und der Kopf eines Camaldulensers.

Dessenungeachtet übernahm er zwei der Frescobilder in der Wohnung des Consuls Bartholdi: Jacob, dem die Söhne

das blutig gefärbte Kleid Josephs bringen, und Joseph mit dem Bäcker und dem Mundschenk im Gefängniß. Beide machen den Eindruck, daß es dem Künstler vor allem um ein gewissenhaftes, ja ängstliches Naturstudium, und um den Schmelz der Ausführung zu thun gewesen, daß wir nicht das Ergebniß freier, schöpferischer Thätigkeit oder einer reichen Erfindungsgabe vor uns haben. Im Jahr 1819 ging Schadow nach Berlin zurück, und hier öffnete sich ihm eine glänzende Laufbahn, auf welcher wir ihm später wieder begegnen werden. 2. Zeitr.

Zu diesen drei genannten Künstlern kam im J. 1816 auch Philipp Veit, eines der bedeutendsten Talente der neuen Schule auf der Seite der entschieden kirchlichen Romantiker. Geboren 1793, Sohn eines jüdischen Banquiers, trat er 1803 mit seiner Mutter und einem Bruder, Johannes, im Dom zu Cöln zur christlichen Religion über, und kam, da seine Mutter sich von ihrem Mann trennte und Friedrich Schlegel, der zur selben Stunde katholisch geworden, heirathete, unter den unmittelbarsten Einfluß der neuen Romantik. 1809 bis 1811 besuchte er die Kunstakademie in Dresden und ging dann nach Wien. Den Krieg gegen Frankreich 1813 bis 1815 machte er als Freiwilliger im preußischen Heere mit und schloß sich 1816 dem deutschen Künstlerkreis in Rom an, wo seine Gaben wie seine Richtung sogleich die volle Würdigung fanden. Es ward ihm eine Stelle eingeräumt bei den Fresken in dem Hause Bartholdi, wo er die Versuchung Potiphar's und (an Cornelius Statt) „die sieben fetten Jahre" übernahm. Entschieden unglücklich mit dem ersten Bilde, bewährte er sich desto glänzender im zweiten, in welchem er in eben so schönen Formen, als treffenden Zügen den Ueberfluß der Natur und den Uebermuth der Menschen Philipp Veit.

2. Zeitr. schilderte, die was sie sonst genährt und erquickt, geringschätzig von sich stoßen.*)

In Folge dieser Arbeit wurde Veit's Hülfe in Anspruch genommen, als man auf Canova's Rath beschloß, in den Lunetten des Museo Chiaramonti das Leben und die Thaten Papst Pius VII. in Fresco malen zu lassen, und er malte daselbst eine Allegorie auf die Restauration des Colosseums.

Als Cornelius von den Arbeiten für die Villa Massimo abberufen wurde, trat Phil. Veit für ihn ein und malte die Bilder zum Paradies aus Dante's göttlicher Comödie. Er behielt die Eintheilung und im Allgemeinen auch die Auswahl der Gestalten bei. Anmuth, Ruhe und einfache edle Behandlung zeichnen diese Gemälde aus; aber es fehlt ihnen die durch das Gedicht des großen Florentiners vorgezeichnete Energie.

Mehr als mit diesen durchaus übrigens nicht unbedeutenden Leistungen hat Veit sich ein ehrendes Gedächtniß in Rom gestiftet mit einem Altarbild in einer der Seitencapellen der zu einem französischen Nonnenkloster gehörigen Kirche Madonna. Trinità de' monti, einer Madonna, über deren Haupte zwei Engel die Krone des ewigen Lebens halten. Dieses Bild, in Oel auf Goldgrund gemalt, ist von so außerordentlicher Schönheit und von einem so unberührt heiligen Sinn, dabei so vollendet in Zeichnung, Ausdruck und Ausführung, daß man vor einem Werke alter, beglückter Zeiten zu stehen meint. Veit zeigt hierin, wie auch sonst, eine große Verwandtschaft zu Overbeck; während er aber einerseits bei der Conception wie bei der Ausführung mit mehr Schwierigkeiten zu käm-

---

*) Der Carton ist im Städel'schen Institut zu Frankfurt. Gestochen von C. Müller in Raczynski's Gesch. d. deutsch. Kunst.

pfen hat, scheint er anderseits sich tiefer in seinen Gegenstand 2. Beitr. zu versenken, so daß ein wärmeres Leben, ein noch innigeres Gefühl darin zu pulsieren scheint. Dazu hat er breitere Formen und einen unverkennbar feineren Sinn für Farbe, Harmonie und Haltung.

Zu den noch in Rom ausgeführten Gemälden gehört, außer mehren Bildnissen, ein „Gebet am Oelberg", jetzt im Gebet am Oelb. Dome zu Naumburg; eine „Religion" im Vatican in Fresco, Religion und dann noch einmal in Oel gemalt; eine Judith mit dem Judith. Darstellung im Tempel. Haupt des Holofernes, im Besitz des H. v. Quandt in Dresden; Christus, der anklopft*); die Darstellung im Tempel, eine ganz im Styl der besten alten florentinischen Meister gedachte und vollendete Composition**), jetzt im Städel'schen Institut zu Frankfurt.

An diese Kunstanstalt wurde Ph. Veit 1830 als Director berufen, und in diesem Wirkungskreis werden wir ihn später wieder finden.

1817 trat Julius Schnorr von Carolsfeld in den Julius Schnorr. Kreis der deutschen Künstler in Rom ein, eine frische Natur, lebenskräftig, froh, sittenrein, voll glühender Liebe zur Kunst und mit bewundernswerthen Gaben dafür ausgestattet; hell im Kopf und warm im Herzen, treu und verlässig, und darum von den Besten treu und verlässig geliebt. Geboren 1794 zu Leipzig, bei sehr frühzeitig entwickeltem Talent von seinem Vater in der Kunst unterrichtet und geübt, ging er 1811 nach Wien, wo er sich bei der ihm angeborenen romantischen Richtung bald allein auf sich selbst und die Werke alter Kunst angewiesen sah. Als Frucht seines treufleißigen liebevollen

*) Gest. v. Ruscheweyh.

**) Lith. v. N. Hoff.

2. Zeitr. Naturstudiums und des vertrauten Umgangs mit altdeutschen und altitalienischen Meistern, zugleich aber auch als Ausfluß einer reichen, eigenthümlichen und, wenn ich so sagen darf, unschuldigsten Künstlernatur kann ein Gemälde vom J. 1817 angesehen werden, das H. v. Quandt besitzt und das den Besuch Elisabeth's mit ihrer Familie im Hause Maria's vorstellt. Schon der Gedanke, statt der gewöhnlichen mysteriösen „Heimsuchung" eine Scene zu schildern, in welcher uns das herzliche natürliche Verhältniß der durch die biblische Geschichte uns so theueren Personen ohne weitere Beziehung entgegen tritt, ist so glücklich als eigenthümlich; aber auch die Ausführung ist von einer Naivetät, als hätte Schnorr das Bild nur aus dem Leben gegriffen. Da sitzt Maria an der Rosenhecke im eingefriedeten Gärtchen, vom Buche, in welchem sie gelesen, weg- und auf ihr Kind sehend, das unbekleidet vor ihr halb im Gras, halb auf den Kissen, schlafend liegt. Durch das Gartenthor zur Rechten kommen die Verwandten, Zacharias voran, dem Joseph mit Willkommen und Handschlag entgegengegangen, und Elisabeth mit ihrem kleinen Johannes, der hoch emporgehalten mit Kindeslust nach dem schlafenden Gespielen nieder sieht und zeigt. Innigkeit, Natürlichkeit, Heiterkeit beseelen das anmuthige Familienbild, das ungeachtet einiger Härte und Trockenheit doch das Verdienst einer sehr stylvollen und fleißigen Zeichnung und einer warmen, aber ernsten, historischen Färbung hat. Das speciell religiöse Element geht in dem allgemein menschlichen auf, und die Heiligkeit der Familie spricht sich in ihrer Natürlichkeit und Herzlichkeit aus.

Besuch Elisabeth's im Hause Maria's.

In demselben Jahre kam Schnorr nach Rom, und hier fand sein Talent nicht nur alsbald volle Anerkennung, sondern sein Genius überhaupt die ihm angemessene Richtung.

Romantiker von Grund der Seele und mit jeder Bewegung 2. Zeitr.
seiner Phantasie war er rasch mit Cornelius wie mit Overbeck auf's innigste befreundet; aber ebenso bestimmt auch von beiden geschieden. Aufrichtiger, gläubiger Christ war und blieb er doch mit Leib und Leben Protestant, und kein Zauber der Romantik verlockte ihn über die Kluft, die sein unmittelbares Gefühl von einer Denk- und Empfindweise der Vergangenheit trennte. Konnte er somit nicht in die weiche Tonart Overbeck's einstimmen, so war auch die starke des Cornelius nicht ganz die seinige. Und so traf es sich glücklich, daß bald nach seiner Ankunft in Rom die Arbeiten in der Villa Massimo begannen, von denen ihm das Zimmer des Ariosto wie von selbst zufiel, des Dichters, in welchem er mit seinen Anlagen und Anschauungen, und mit der besonderen Richtung und Stimmung seiner Romantik sich sogleich ganz heimisch fühlte, so daß seine Compositionen bald die allgemeinste Bewunderung hervorriefen.

Der rasende Roland.

Aber noch mehr! Schnorr zeigte sich auch bei der Auffassung des Gedichtes vom „Rasenden Roland", bei der Auswahl aus der Fülle des dargebotenen Stoffes und der Eintheilung der Räume als denkender Künstler, der mit wenigen, aber treffenden Zügen das Gesammtbild darzustellen vermag, ohne die eigenthümlichen Reize des Gedichts, die in der Ausschmückung im Einzelnen liegen, außer Acht zu lassen. Er richtete deßhalb sein Augenmerk auf Darlegung des Grundplanes im Gedicht, den Kampf der Heiden gegen Karl d. Gr. als das weltliche Haupt der Christenheit, ihre Niederlage und den Triumph der Christen; ferner auf Hervorhebung der beiden Haupthelden des Gedichts, Roland und Rüdiger, ihre Schicksale und Thaten, und auf größtmögliche Abwechselung der Gegenstände im Sinne des Gedichtes

2. Zeitr. selbst.*) Die Bilderfolge**) wird eröffnet von Karl dem Großen, welcher auszieht, dem Sturm Agramants auf Paris zu begegnen. Darüber der Erzengel Michael. — Rinaldo verjagt die Heiden aus Frankreich; — Dudo schlägt sie zur See; — Biserta, die Veste Agramants, wird von den Christen erobert; — Agramant, das Haupt der Heiden, wird im Zweikampf von Roland erschlagen. Spiegelte sich in diesen Bildern der Gang des Gedichts im Großen, Ganzen, so folgen nun andere, die sich an die Einzelschicksale der Helden anschließen: Die Liebe zwischen Angelica und Medor bringt Roland in Trübsinn und Raserei; — er erhält durch Astolf in Verbindung mit dem Evangelisten Johannes seinen Verstand wieder; — Melissa, die Zauberin, zeigt der Bradamante, der nachmaligen Gattin Rüdigers, ihre Nachkommen (eine Verherrlichung des Hauses Este, als dessen Stammmutter sie verehrt wird); Rüdiger wird Christ und Bradamante's Gemahl gegen den Willen von Atlas, Rüdiger's Pflegevater, dessen Widerstand Melissa glücklich überwunden; Karl d. Gr. feiert zugleich den Sieg der Christen über die Heiden und die Hochzeit Rüdiger's. Dann sind noch die Gestalten einzelner Helden und Heldinnen, Brandimart mit Flordelise, Zerbin mit Isabelle, Marfisa und Bradamante in Zwischenfeldern angebracht, zwischen den Fenstern aber die Heidenhelden Ferragu, Mandricard, Rodomont und Marsil. Außerdem sieht man den Erzbischof Turpin, aus dessen Geschichtsbuch Ariosto geschöpft, vor einer aufmerksamen Zuhörerschaft den Inhalt des Gedichtes vortragen.

*) Vgl. Schnorr's eigene Erklärung im Kunstblatt von 1828 Nr. 9 ff.

**) Die Cartons und einzelne Zeichnungen dazu sind in der großherzogl. Kunsthalle zu Carlsruhe.

Der leichte Ton der romantischen Poesie, der es überall durchfühlen läßt, daß man sich im Reich der Phantasie befinde, und der sich darum fern hält von dem Ernst der Geschichte wie von der Wucht der tragischen Muse, ist von Schnorr auf's vollkommenste getroffen worden; zugleich aber hat er auch namentlich in den weiblichen Gestalten Anmuth und Sinnenreiz entwickelt wie kein Anderer der Schule. Die kleinen Zeichnungen in Carlsruhe gehören in dieser Hinsicht zu den Perlen der Zeit. Dann aber zeigt sich Schnorr auch bei diesen Gemälden im Vollbesitz aller äußeren Hülfsmittel für die Darstellungen einer romantischen Zeit. Mit der größten Leichtigkeit und mit Geschmack handhabt er die mannichfaltigsten Costüme, Waffen und Baulichkeiten, und offenbart eine Geschicklichkeit und Festigkeit im Zeichnen, daß dieses nicht erlernt, sondern gleich der Bewegung der Gliedmaßen angeboren scheint. 2. Zeitr.

Unter den Oelgemälden, welche Schnorr in Rom ausführte, wird vor allen ein figurenreiches Bild von der Hochzeit zu Cana gepriesen, das in den Besitz des Lords Cathcart in Schottland gekommen, und in welchem die Verehrung Christi von Seiten der Apostel und seiner Mutter von wegen seiner übernatürlichen Kräfte das Hauptmotiv ist; S. Rochus als Wohlthäter der Armen und Kranken, jetzt im Museum zu Leipzig, ein Werk voll einfacher Wahrheit, voll Ernst und Gediegenheit und reich an sprechenden und ansprechenden Motiven; eine Madonna mit dem Kind, im Besitz des H. v. Quandt; Jacob und Rahel (für Königin Caroline von Bayern); Christus und die Kinder, jetzt im Dom von Naumburg; die Verkündigung für die Stadtkirche in Wurzen, u. m. a. Hochzeit zu Cana. S. Rochus als Wohlthäter. Madonn. m. Kind. Jacob u. Rahel. Christus und die Kinder. Verkündigung.

Noch muß ich zweier künstlerischen Eigenschaften geden-

2. Zeitr. ken, um deren willen Schnorr von Künstlern und Kunstfreunden mit Recht bewundert wurde. Seine Zeichnungen in Sepia, oder mit der Feder ausgeführt, gehören durch die Bestimmtheit und Reinheit der Ausführung zu jenen Werken, die schon bei dem ersten allgemeinen Anblick anziehen und auf das angenehmste fesseln. Dann besitzt Schnorr das bei einem Historienmaler sehr seltene Talent des Landschafters in so hohem Grade, daß man beklagen möchte, es von ihm so wenig beschäftigt zu sehen. Er hat bei seinen Streifzügen durch das römische Gebirge und durch Sicilien eine Folge von Landschaften nach der Natur gezeichnet, in so vollendeter Schönheit, daß man nur im Zweifel ist, was man mehr bewundern soll, die charakteristische Auffassung des Gegenstandes und Naturwahrheit im Einzelnen, oder die edle, stylvolle Formenbezeichnung, oder endlich die leichte und doch kräftige und sichere Hand, mit der sie ausgeführt sind.

Schnorr wurde nach des Königs Ludwig von Bayern Thronbesteigung nach München berufen und traf im August 1827 daselbst ein. Dort werden wir ihn später wieder sehen.

Zu den Zeit- und Gesinnungsgenossen der genannten deutschen Künstler in Rom gehören noch mehre, von denen kürzlich Kunde gegeben werden soll. Franz Pforr, geb. 1788 zu Frankfurt a. M., gest. 1812 zu Albano, Sohn eines berühmten Pferdemalers, Schüler seines Oheims Tischbein in Cassel, seit 1805 an der Akademie in Wien, lernte hier Overbeck kennen, ward durch das gleiche Streben ihm in Freundschaft verbunden und ging mit ihm 1810 nach Rom, wo er sich bald mit gleicher Liebe an Cornelius anschloß. Overbeck und Cornelius sind im Lobe ihres frühverstorbenen Freundes, des Reichthums seines Herzens, des Adels seiner Phantasie, der Klarheit seines Denkens, unerschöpflich, und

Franz Pforr.

bekennen, daß sie seinem belebenden Umgange für ihre Kunst, 2. Zeitr.
wie für ihr ganzes Leben sehr viel verdanken.

Der Frankfurter Kunstverein hat mehre Zeichnungen aus dem Nachlaß Pforr's stechen lassen, die theils der Reformationsgeschichte, dem Götz von Berlichingen und einer Legende, theils der freien Phantasie des Künstlers entnommen sind. Sie zeichnen sich nun zwar weder durch plastische Bestimmtheit des Gedankens, noch durch ganz besonders eigenthümliche Auffassung, noch endlich durch eine entschiedene Formengebung aus; sondern in der That nur durch die Gesinnung, aus der sie hervorgegangen sind. Wärme und Wahrheit der Empfindung, Ernst der Betrachtung und Eifer in Verfolgung des Zieles sprechen aus jeder Linie und vor allem aus jedem Gedanken. Und diese sind es auch wohl vornehmlich, die die Achtung vor seinem Talente begründen. Lebensaufgaben wurden ihm Kunstaufgaben, wie namentlich aus zwei Blättern hervorgeht, in denen er die Freundschaft und die Verbindung der altdeutschen und altitalienischen Kunst darstellen wollte, und die das besondere Interesse haben, daß die darin niedergelegten Ideen von Overbeck festgehalten und in dem o. e. Gemälde „Italia und Germania" ausgesprochen worden sind. Neben einander am offenen Fenster vor der aufgehenden Sonne sitzen die beiden Jungfrauen mit verschränkten Händen, Eine in der Anderen Blicken ruhend und umgeben von allerhand symbolischen und räthselhaften Zeichen, als der Schlange der Ewigkeit, dem blanken Schwert, dem aufgelös'ten Schlüsselbunde, dem geöffneten Geldbeutel 2c.

Karl Fohr aus Heidelberg, geb. 1795, ertrank 1818 beim Baden im Tiber bei Rom. Er war nach einem zweijährigen Aufenthalt in München nach Rom gegangen. Der Karl Fohr.

2. Zeitr. künstlerische Charakter dieses außerordentlichen Menschen ist schwer zu bestimmen; gewiß aber ist sein früher Tod als ein großer Verlust zu beklagen. Stellt man seine Scenen aus dem täglichen Leben neben seine romantischen Compositionen, so glaubt man kaum, daß beide von derselben Hand herrühren. Im höchsten Grade begeistert für jene Romantik, welche nach beendigtem Freiheitskriege in der Dichtkunst vornehmlich durch Fouqué vertreten wurde, hatte er sich mit Leib und Seele dem Ritterthum ergeben und mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit in eine blos erträumte Welt eingelebt. Jagden, Banquets und Abenteuer aller Art erschuf sich seine Phantasie; daneben aber erfaßte sein Auge mit Bestimmtheit und Sicherheit die charakteristischen Züge der Wirklichkeit, der Bauern und Kinder, Soldaten und Künstler rc. Noch glänzender zeigte sich sein Talent bei der Landschaft, die er oft wahrhaft großartig, überall wenigstens höchst eigenthümlich behandelte. Das beste Werk in diesem Fache ist eine große Landschaft in Oel, zu welcher das Motiv aus der Gegend von Rocca Canterana im Sabiner-Gebirge genommen ist. Die schönsten Werke von ihm findet man in der großherzoglichen Sammlung zu Darmstadt; in diejenige der Frau v. Humboldt kam „Hagen und die Meerweiber." Sein Bruder Daniel Fohr besitzt u. A. eine Folge von Bildnissen der deutschen Künstler, die um die Jahre 1816—1818 in Rom lebten; auch gibt es eine Federzeichnung von ihm, wo diese, sämmtlich im Café greco zu Rom versammelt, abgebildet sind. Sein eigenes Bildniß von Barth gezeichnet ist von Amsler gestochen worden.

Ludwig Vogel. Ludwig Vogel aus Zürich, geb. 1788, gehört zu den liebenswürdigsten Mitgliedern der deutschen Künstlergenossenschaft. 1808 nach Wien gegangen, zog er 1810 mit Over-

beck nach Rom und legte bald ein Zeugniß seines Talents und seiner Kunstrichtung ab, das unvergessen bleiben wird, wie es gleich beim ersten Erscheinen alle Herzen bewegte: Die Heimkehr der Schweizer nach der Schlacht von Morgarten, ein Bild voll rührender und ergreifender Motive des Wiedersehens und der Klage, des Siegesjubels und des frommen Dankes.*) Vaterlandsliebe blieb die Seele seiner Kunst, und die Schweiz verdankt ihr die Verherrlichung vieler Großthaten ihrer Väter, des Wilhelm Tell und Winkelried, des Niclas von der Flüe, des Schultheiß Wenge von Solothurn, der sich vor die Mündung einer zum Abfeuern gegen die Reihen der Protestanten bestimmten Kanone stellt, u. v. a. Ein treuer Protestant, hat er auch mit besonderer Liebe den ahnungsvollen Abschied Zwingli's von seiner Familie vor der Schlacht von Cappel in einem Gemälde behandelt. Es ist in den Besitz des Bürgermeisters Müralt in Zürich gekommen; den Tod Arnold's von Winkelried besitzt Herr Ziegler in Winterthur, und überhaupt muß man seine Werke, zu denen auch viele Bilder aus dem Leben kommen, in der Schweiz aufsuchen.

2. Zeitr. — Heimkehr der Schweizer nach der Schlacht. — Abschied Zwingli's. — Tod Arnold's v. Winckelr.

C. Vogel (v. Vogelstein), Sohn des Malers Chr. Lebr. Vogel, geb. 1788 zu Wildenfels im Erzgebirge, begann seine Laufbahn als Bildnißmaler, und zwar von 1807 bis 1813 in Dorpat und Petersburg. 1813 ging er nach Rom und schloß sich, indem er den Kreis seiner Leistungen auf die Historienmalerei ausdehnte, an die Bestrebungen der neuen Schule an. Mit Eifer studierte er die Werke altitalienischer Meister, und benutzte mit Gewissenhaftigkeit die Natur, wie sie sich in den schönen römischen Modellen darstellt. Für die

C. Vogel.

*) Radiert von ihm selbst 1815.

2. Zeitr. Kirche seiner Vaterstadt malte er die Versuchung Christi, für einen B. v. Funk die Verkündigung und die Taufe; für die Prinzessin Johanna von Sachsen (und für H. v. Quandt) S. Anna, welche ihre Tochter Maria lesen lehrt, u. m. a. Doch gewann er eine größere Anerkennung als Bildnißmaler, vornehmlich durch das Bildniß des Papstes Pius VII., das er für den König von Sachsen nach dem Leben malte, und das sich ebenso durch Auffassung des Charakters, als durch Farbe und Modellierung sehr vortheilhaft auszeichnet. Er ging 1820 als Professor an die Akademie nach Dresden, wo wir ihn in seiner späteren Thätigkeit wieder finden werden.

Gebrüd. Riepenhausen. Eine eigenthümliche Erscheinung bilden in der Reihe dieser Künstler die Gebrüder Riepenhausen aus Göttingen (Johann, geb. 1786, Franz, geb. 1788, gest. 1832), nicht allein, weil sie beide in der Art gemeinschaftlich erfanden, zeichneten und malten, daß sie zusammen nur Einen Künstler ausmachten, und an dem fertigen Werk Keiner die Stellen bezeichnen konnte, die von ihm herrührten, sondern auch, weil in ihnen eine unausgegohrene Mischung von antikem und romantischem Kunstsinn wirkte, und den ohnehin nicht sehr kräftigen Formensinn an eigenthümlicher Gestaltung hinderte. Im J. 1800 betheiligten sie sich an der Heyne-Tischbein'schen Illustration des Homer durch antike Kunstdenkmale, und gaben 1805 „Die Eroberung Troja's" nach Göthe's Abhandlung über die Gemälde des Polygnot in der Lesche zu Delphi in Umrissen heraus; und ließen nach einiger Zeit auch „Die Unterwelt" folgen.

Inzwischen hatte der Hauch der Romantik sie getroffen; sie waren nach Cassel und Dresden gegangen, malten Madonnen und gaben 1806 das Leben der heil. Genovefa in 16 Blättern heraus. 1807 gingen sie nach Rom, wo sie

zuerst an Göthe's und Schiller's Gedichte sich hielten, bald 2. Beitr.
aber zu vaterländischen und biblischen Geschichten übergingen. Das Leben Carl's des Großen lieferte ihnen Stoff, und aus der Bibel wählten sie die Verstoßung Hagar's, Christus mit den Kindern u. a. m. Dann wieder malten sie die Geschichte der heil. Elisabeth, wie sich ihre wohlthätigen Spenden an Arme in Rosen verwandeln, um sie vor dem Zorn ihres Gemahls zu schützen, und Rafael wie er die Sixtinische Madonna im Traume sieht, auch Friedrich Barbarossa im Kampf mit dem römischen Volk und geschützt von Heinrich dem Löwen, jetzt im Guelfensaal in Hannover, und Conradin wie er sein Todesurtheil vernimmt. 1837 sah man bei J. Riepenhausen ein großes Oelgemälde, Herzog Erich von Braunschweig, wie er gegen den kaiserlichen Befehl Maximilian's I. für die Gefangenen um Gnade bittet; 1838 vollendete er ein anderes für Hannover, Otto IV. auf dem Reichstag zu Frankfurt 1208.

Es gibt sich damit eine Vielseitigkeit kund, die fast wie Unsicherheit aussieht, wie ein unbefriedigtes Suchen nach dem rechten Ziel. Auch spricht aus diesen Bildern kein entschiedener Styl der Zeichnung, keine besonders scharfe Beobachtung des Lebens in den Motiven, kein auffallender Reichthum oder Schwung der Phantasie, und in der Farbe vornehmlich Freude an bunten Gegensätzen. Und dennoch darf man sie nicht gering achten: Fleiß und Liebe, Talent und Geschick und selbst der Geist der Romantik sind daran zu erkennen; aber es fehlt ihnen der Zauber der Genialität, der Ausdruck einer inneren Nothwendigkeit, und die Anerkennung will sich nicht steigern zum Mitgefühl oder gar zur Begeisterung.

Johannes Veit, Philipp's Bruder, geb. 1790 zu J. Veit.
Berlin, ging 1811 nach Rom und bildete sich vornehmlich

2. Zeitr. nach altitalienischen Mustern. Fein und gefühlvoll in der Zeichnung und mit einem ungewöhnlich edlen und zarten Farbensinn begabt, würde er gewiß ausgezeichnete Werke geschaffen haben, wenn er sich etwas mehr zugetraut hätte. Einige Madonnenbilder und die Anbetung der Hirten in der katholischen Kirche zu Berlin erinnern mit ihrer Gefühlsreinheit und Innigkeit, wie mit der klaren Tiefe ihrer Färbung an die besten Bilder der umbrischen Schule. Die katholische Kirche hatte an ihm einen der eifrigsten und unterwürfigsten Jünger gewonnen und seine letzten Lebensjahre gehörten mehr der Andacht als der Kunst. Er starb 1853 zu Rom.

P. Rittig. Peter Rittig aus Coblenz, geb. 1789, gest. 1840 zu Rom, war ein Mann von künstlerischen Gaben und trefflichen menschlichen Eigenschaften. Obschon in der Schule von David in Paris erwachsen, wandte er sich doch sogleich nach seiner Ankunft in Rom 1819 zu Overbeck und dessen Freunden, und suchte auf ihren Wegen zum Ziele zu gelangen, weniger unterstützt durch die Fülle des Talents, als durch den Ernst der Gesinnung. 1837 malte er eine Madonna, umgeben von Engeln, die ihre Tugenden vorstellen; auch fertigte er einen Carton zu dem Psalm Davids, welcher auf das „Jüngste Gericht" gedeutet wird, wobei er naheliegenden theologischen Combinationen viel Spielraum gewährte. Für den österreichischen Gesandten, Grafen v. Lützow, malte er den Besuch Papst Paul's III. bei Michel-Angelo.*) In der Werkstatt des Künstlers stehen die Cartons zu den Propheten und zum Jüngsten Gericht, die Statue des Moses, die Pieta rc. Michel-Angelo, auf sein Knie niedergelassen, zeigt dem heiligen Vater Modell und Plan der Peterskirche, die dieser annimmt.

*) Lith. von Battistelli.

Außerdem sind noch viele Bildnißfiguren auf dem Bild. — 2. Zeitr.
Die Garnisonkirche in Potsdam enthält die Ueberzeugung des Thomas in Oel von seiner Hand.

Wir fügen zu diesen mehr oder minder ausgezeichneten Malern nun noch den Namen eines Künstlers, der allem Anschein nach berufen schien, der neuen deutschen Kunst die höchsten Ehren zu bereiten, den aber ein frühzeitiger Tod in seiner vielversprechenden Entwickelung unterbrach. Johann Scheffer von Leonhardshof, geb. 1795 zu Wien, war einer von denjenigen jungen Künstlern, die sich in Wien um Overbeck, dem er auch äußerlich, als wär' er sein Bruder, glich, schaarten zu gemeinsamer Abwehr der akademischen Pedanterei. Bei keinem seiner Genossen tritt die Kunst mit einer so beseligenden Kraft für den Künstler selbst auf als bei ihm. Wohl ist auch er durchglüht von religiösen Gefühlen und schwärmt für den kirchlichen Glauben; aber die Kunst wirkt doch noch mächtiger in ihm, als die Andacht, die sie nährt, ohne sie zu beherrschen. Als Schützling des Grafen von Salm-Reiffenscheid, Cardinalbischofs von Gurk, reis'te er 1811 nach Venedig, führte dann in Klagenfurt mehre Gemälde (S. Andreas und eine Copie nach Guido Reni) aus und ging 1817 nach Rom, wo ihm der Papst Pius VII. zu einem Bilde saß. 1820 erschien auf der Ausstellung in Wien eine heil. Cäcilia von ihm, in deren Orgelspiel Engel einstimmen*); ein Bild, das in den Besitz des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen kam. Danach malte er den Tod der h. Cäcilia, jetzt in der Galerie des Belvedere zu Wien, eines der vollkommensten Denkmale der neuen deutschen Kunst.**)

Johann Scheffer v. Leonhardshof.

Tod der h. Cäcilia.

---

*) Gest. von Stahl.

**) Gest. von Walde in E. Förster's Denkmalen der deutschen Kunst Bd. V.

2. Zeitr. Auf grünem Rasen unter dem offnen Himmel liegt die holdselige Jungfrau, Kopf und Leib in Gewande gehüllt, zusammengebrochen vom gewaltsamen Tod durch des Henkers Schwert, das Antlitz gegen die Erde gekehrt, die Hände nicht mehr zum Gebet gefaltet. Zwei Engel knien hinter ihr, mit dem Ausdruck des innigsten Mitleids und mit der Palme des ewigen Friedens. Das Hauptmotiv scheint der Figur der Heiligen von Stefano Maderno in S. Cecilia in Trastevere in Rom entlehnt zu sein, ist aber in solcher Freiheit und Selbstständigkeit entwickelt, daß mehr nicht, als die Erinnerung daran, aufgenommen ist. Scheffer zeigt sich in diesem Gemälde als ein Meister voll tiefen Gefühls, fähig durch den reinsten Seelenausdruck das Herz des Beschauers zu treffen. Damit vereinigt er sowohl für die Composition im Allgemeinen, als für den Gang und Fluß der Linien, für die Vertheilung der Massen, für die Bewegung und Lage der Gestalten, wie für die Formen des Körpers und des Gefältes den entwickeltsten Schönheitsinn unter Wahrung klar ausgesprochener Eigenthümlichkeit. Seine Zeichnung ist stylvoll, aber sehr individualisiert, so daß die kleinste Fläche des Gewandes noch belebt erscheint. Phantasie und Geschmack stehen ihm bei der Anordnung im Einzelnen, der Gewänder ꝛc. zu Gebote wie Wenigen, und doch scheint der Zufall alles gemacht zu haben. Ernst und edel ist er in der Farbe, gleich entfernt von leerer Idealität wie von der Abspiegelung der Wirklichkeit, wahr innerhalb der Grenzen einer poetischen Darstellweise; dazu im vollen, freien Besitz der malerischen Technik.

Seine letzte Arbeit war eine Zeichnung, der Einzug Christi in Jerusalem. Er starb zu Wien im Jahr 1822.

Gustav Heinrich Näke. Gust. Heinr. Näke, geb. 1785 zu Frauenstein in Sachsen, gest. 1836 zu Dresden, folgte frühzeitig dem Zuge

der Romantik, sie mochte aus Dichtern oder Sagen und Legenden zu ihm sprechen. Faust und Gretchen im Garten, Egmont und Clärchen*), Genovefa und ähnliche Gegenstände beschäftigten ihn um 1810 in Dresden, und die gut empfundenen, obwohl etwas weich und glatt ausgeführten Bilder machten ihm einen guten Namen, den er später (um 1818) in den deutschen Künstlerkreis in Rom eingetreten, noch zu heben gewußt durch ein Gemälde von der h. Elisabeth, wie sie im Hofe der Wartburg an Nothleidende Wohlthaten austheilt**) (im Besitz des H. v. Quandt), und auf welchem vornehmlich die Gruppe der Armen von großer Schönheit und Lebenswahrheit in Zeichnung und Ausdruck ist. Für den Domherrn v. Ampach malte er Christum, wie er mit den Worten „Friede sei mit Euch!“ unter seine Jünger tritt; jetzt im Dom zu Naumburg. Er malte auch Christum, wie er den Pharisäern wegen des Zinsgroschens Bescheid gibt.***) Da er in der Farbe leblos und bunt, in den Formen aber edel, charakteristisch und geschmackvoll ist, nehmen sich seine Compositionen am besten in der Zeichnung aus.

2. Zeitr.

H. Elisabeth.

Zu den deutschen Malern, welche sich um 1820 in Rom aufhielten und in der romantischen Richtung ihrem Ziele nachgingen, gehört noch Carl Eggers aus Neustrelitz, der zugleich mit Ph. Veit im Vatican beschäftigt war und dort eine Roma malte, vor welcher Münzen ausgeschüttet werden (Anspielung auf die Bereicherung der vaticanischen Münzsammlung unter Pius VII.). Für den Domherrn v. Ampach malte er die Fußwaschung Christi (jetzt im Dom zu Naumburg).

Carl Eggers.

---

*) Beide lith. von Strixner.

**) Gest. von Stölzel.

***) Gest. von Amsler.

2. Zeitr. 1819 machte eine „schmerzenreiche Mutter" von ihm Aufsehen. Das Charakteristische an seinen, übrigens mit Gefühl ausgeführten Werken, ist die Färbung, in welcher er den Ton alter Gemälde in ihrem gegenwärtigen Zustand der Nachdunkelung nachzuahmen bestrebt war, so daß man beim ersten Anblick irregeführt, nicht ein neues Bild zu sehen meint. — Friedr. v. Olivier. Für den Domherrn v. Ampach malte auch Friedr. v. Olivier aus Dessau, geb. 1791, gest. 1859, ein Bild, Christus mit dem Zinsgroschen, jetzt im Naumburger Dom; auch lebten in demselben Künstlerkreis Sutter aus Wien, Lund und Rehbnitz aus Holstein, Ramboux aus Trier, Passavant aus Frankfurt a. M.; ferner Dietrich aus Stuttgart, der ein treffliches Bild von Abrahams Einzug in das gelobte Land malte; und in geringerer Beziehung zu jenen Jul. Schoppe und C. W. Wach aus Berlin, deren Bedeutung großentheils in eine Zeit fällt, von welcher später die Rede sein wird.

Sutter. Lund. Rebnitz. Ramboux. Passavant. Dietrich. Jul. Schoppe.

Auch unter den Landschaftsmalern gab es manche, die sich der Richtung der genannten Historienmaler anschlossen. Heinrich Reinhold. Heinrich Reinhold, geb. 1789 zu Gera, ging von Dresden, wo er seine ersten Studien gemacht, 1806 nach Wien zu seinem älteren Bruder Philipp und 1809 nach Paris zu Denon, der ihn für sein Werk über Aegypten und die Feldzüge Napoleon's gewonnen hatte. Von Wien, wohin er 1819 zurückgekehrt, ging er 1820 nach Rom, Neapel und Sicilien, und starb 1825 in Rom. Seine Landschaften sind vollkommene Muster geschlossener Composition; Linien und Massen, durch die innigste Harmonie verbunden, treten gewissermaßen zu einer Melodie zusammen, zu der keine Linie hinzugesetzt, von der keine ohne Nachtheil des Ganzen weggenommen werden könnte. Ohne allen Effect von grellen Gegensätzen in

Form, Farbe oder Beleuchtung, fesselt er durch den Rhythmus, 2. Zeitr.
in welchem seine Linien sanft steigen und fallen, beginnen und verklingen, und hie und da durch Zwischenmassen ohne Störung unterbrochen werden. In seinen Landschaften herrscht ein wahrhaft plastisches Princip; dazu kommt die höchste Feinheit in der Nachbildung der Natur ohne Aengstlichkeit, die höchste Reinheit und Bestimmtheit aller Formen. Ja, kann man von einem Maler seines Fachs sagen, er habe den Adel der Natur erkannt, erfaßt und wiedergegeben, so ist es Reinhold. Was von seinen Zeichnungen bekannt geworden, muß man in Betreff der Genauigkeit, der Schönheit der Auffassung und Ausführung geradezu unübertrefflich nennen. Im Thorwaldsen-Museum zu Kopenhagen sind mehre Oelgemälde von ihm, deren Motive aus der Umgegend Roms und deren Staffagen aus der Bibel (Hagar in der Wüste, der barmherzige Samariter) genommen sind, von denen man fast dasselbe sagen kann, obschon man ihnen ansieht, daß ihres Meisters eigentliche Stärke in der Zeichnung ruht. — Franz Horny Franz Horny.
aus Weimar, einer der talentvollsten und liebenswürdigsten Künstler, kam nach einjährigem Aufenthalt in München, 1817 nach Rom, starb aber 1819 etwa 22 Jahre alt in Olevano. Seine landschaftlichen Studien und Gemälde von besonders schöner und bestimmter Zeichnung sind großentheils aus der Umgegend Roms, dem Sabiner-Gebirge und namentlich von Olevano genommen, dessen malerische Lage ihn immer zu neuen Aufnahmen reizte. Außerdem zeigte Horny großes Talent für malerische Ornamentik im edlen Styl und zeichnete die Festons und Fruchtsträuße in Cornelius' Cartons zum Dante. — Friedrich Helmsdorf aus Magdeburg, Friedrich Helmsdorf.
geb. 1784, ging 1809 nach Straßburg und lebte 1816 bis 1820 in Rom. Seine Ansichten von Rom und der Umge-

2. Zeitr. gend, vor allen seine „Aussicht von der Tasso's-Eiche", gehören durch die glückliche Auffassung, schöne Zeichnung, Ton und Schmelz der Farbe, wie durch den Zauber der Lüfte, zu den reizendsten Bildern der Neuzeit. — In ähnlicher Weise, doch mehr der freien Natur, namentlich den Meerküsten zugethan, arbeitete Joseph Rebell, geb. zu Wien 1786, gest. zu Dresden 1828. Der klare Goldton italienischer Atmosphäre gelang ihm ganz besonders, und leicht und flüssig ist seine Behandlung. — Franz Catel aus Berlin war schon seit 1809 in Rom, wo er 1857 in hohem Alter starb. Er war ein ausgezeichneter Genre- und Landschaftsmaler, nicht aber gerade Hand in Hand mit den genannten Kunstgenossen. Er besaß ein ungewöhnliches Talent für die Darstellung frappanter Natureffecte, und hatte sich während eines längeren Aufenthaltes in Paris die Mittel der französischen Schule mit großer Vollkommenheit angeeignet. Die Wirkung des Sonnenlichtes auf der Meeresfläche, die Atmosphäre bei Sonnen-Auf- und Untergang, Contraste beleuchteter und überschatteter Gebirgsmassen u. dgl. gelangen ihm vorzüglich; weniger glücklich war er in der Lösung historischer Aufgaben, z. B. in dem Bilde Rudolph's von Habsburg mit dem Priester. Am glänzendsten erscheint er in zwei Bildern: Der glückliche und der unglückliche Schiffer, wobei Sonnenschein und Sturm die Stimmung angeben.

Joseph Rebell.

Franz Catel.

Dritter Abschnitt.
Bildnerei.
C. Eberhard. Henschel. R. Schadow ꝛc.

Ihrer Natur nach ist die Bildnerei weniger als die Malerei den Einflüssen der Romantik unterworfen. Durch ihre unverrückbar höchste Aufgabe, die Menschengestalt in ihrer größten Schönheit und Vollkommenheit darzustellen, ist sie schon etwas unempfindlich gemacht gegen die eisernen und buntgeschlitzten Kleider des Mittelalters; und auf das Körperliche beschränkt, unfähig wenigstens, das innerste Gemüthsleben in Andacht, Schmerz, Liebe und Entzücken in gleicher Stärke wie die Malerei auszusprechen, war sie nur mit halber Seele oder mit ungenügenden Erfolgen bei den Versuchen einer christlichen Sculptur. Wohl aber werden wir sehen, wie eine der gesundesten Triebkräfte der Romantik, die Vaterlandsliebe, die deutsche Bildhauerkunst auf neue, eigene und glänzende Bahnen führte. Nur weniges geschah in der Zeit, die wir bisher besprachen, in Rom, außer durch Thorwaldsen, für deutsche Bildnerei; ihrer Hauptthätigkeit begegnen wir später im Vaterlande.

Ein Künstler von großen, umfassenden Anlagen, vornehmlich für Conception und Composition, nicht aber für Form und für Ausbildung technischer Geschicklichkeit, war Conrad Eberhard, geb. 1770 zu Hindelang im Algäu. Conrad Eberhard.
1796 kam er zu Roman Boos in München und ging 1806 nach Rom. Mehr dem Herkommen als seiner Neigung gemäß wählte er zuerst einige antike Stoffe für seinen Meißel

2 Zeitr. und fertigte einen sitzenden Silen mit dem kleinen Bacchus, der ihn am Barte zupft, eine Leda, die den Schwan liebkos't, eine Diana, die von Amor zu Endymion geführt wird, und eine Venus mit Amor, welche letztere in der Glyptothek zu München eine Stelle gefunden, während erstere in königlichen Gärten und Schlössern untergebracht sind. Eberhard erkannte sehr bald, daß er im Alterthum ein Fremdling sei; und dennoch mochte er ihm nicht den Rücken kehren, ohne noch an einer zweiten Thüre anzuklopfen. Was ihm im Bilden von Göttergestalten nicht gelungen, konnte ihm in der Auffassung eines ihrer Dichter gelingen; und es ist ihm in der That, wenn auch in beschränkter Weise gelungen. Es gibt eine Folge von Reliefs zur Iliade von ihm, für die Villa Massimo in Rom bestimmt, aber wegen des Todes des Bestellers unausgeführt, welche durch ihre Auswahl ein klares Verständniß des Epos und ein sehr lebhaftes Darstellungsvermögen zeigen.*) Bald aber trat er in den seiner Natur angemesseneren Kreis christlicher Anschauungen ein und wählte den Weg dahin durch das Alte Testament, zu dessen Geschichten er eine Folgereihe von Zeichnungen machte, in denen das patriarchalische Leben der Vorzeit mit überraschender Naivetät und mit einem großen Reichthum an Phantasie und Darstellungsgabe geschildert ist. Von einem eigenthümlichen Styl aber kann dabei nicht die Rede sein, da dazu eine Grundlage von Naturstudien gehört, die ihm nicht zu Gebote stand, und ohne die die Durchbildung auch der kleinsten Form nicht möglich ist. Reich, ja überreich an Motiven sowohl für die allgemeine Anordnung, als für Landschaft, Baulichkeiten, Trachten und Gewandungen, und für den Ausdruck von Hand-

*) Ausführlichen Bericht gibt das Kunstblatt 1821, Nr. 98.

lungen, Charakteren und Gemüthsstimmungen sind diese Zeichnungen ein Schatz, der, ohne selbst verwerthet werden zu können, vom größten Werthe für aufstrebende Talente sein kann. Nach der Heimkehr aus Italien trat er in das Münchener Künstlerleben ein, wo wir ihm später wieder begegnen werden. 2. Zeitr.

Ein ihm ganz verwandter Künstler ist, außer seinem älteren Bruder Franz Eberhard, der vornehmlich kleine Andachtbilder in Alabaster wunderlieblich ausführte, Johann Werner Henschel aus Cassel, geb. 1782, gest. 1852, der wohl in Paris zu seiner Ausbildung gewesen, aber nichts davon auf seine naiven, innigen und tiefreligiösen Kunstschöpfungen übergetragen. Wie Ueberfülle des Herzens oft zu einem Mißgriff führt, so hatte ihn der Gedanke, Tröstliches dem Leben zu bieten durch Nebeneinanderstellung von Freud und Leid, veranlaßt, in zwei sich traulich umschlingenden Figuren dieß Wechselbild des Lebens zu geben, ohne sich deutlich zu machen, daß wohl Liebe, Güte, Trost, aber nicht Freude neben dem Schmerz eine passende Stelle finden. Sein Hauptwerk ist das Standbild des heiligen Bonifacius bei Fulda. Franz Eberhard. Johann Werner Henschel.

Rudolph Schadow, älterer Bruder von Wilhelm Schadow, geb. zu Berlin 1786, verfolgte, ausgestattet mit den herrlichsten Gaben der Kunst, durchaus andere Ziele. Unverlockt und ungerührt von den Klängen der Romantik hielt er sich im Bereich der einfach natürlichen Schönheit oder der griechischen Mythe, wie an die Werke der griechischen Plastik. Aber, als ob solche Bestrebungen nicht in die Zeit gehörten und auch die edelsten Kräfte keine Berechtigung hätten des Daseins, ward der einzige der jüngeren deutschen Künstler, dem auf der Bahn der älteren große Erfolge winkten, Rudolph Schadow.

2. Zeitr. vom frühen Tod hinweggerafft. Er starb zu Rom am 31. Januar 1822. Seine hinterlassenen Werke mußten den Schmerz über seinen Verlust steigern. In zwei leichtbekleideten weiblichen Gestalten, der Spinnerin und der Sandalenbinderin (beide in Carrara-Marmor im Besitz des Königs von Preußen, letztere als Wiederholung in der Glyptothek zu München), ist es ihm gelungen, die weibliche Natur gleichsam im Momente der aufbrechenden Rosenknospe, mit allen Reizen der Unschuld und Anmuth geschmückt, darzustellen, ohne im mindesten weichlich oder süßlich zu werden. Dann aber erhob er sich in einer überlebensgroßen Gruppe von Achilleus und Penthesilea zum hohen, heroischen Style. Achilleus hat die stolze Amazonenkönigin im Kampfe überwunden; tödtlich verwundet ist sie vor ihm zusammengesunken, er aber, von ihrer Schönheit überrascht und gerührt, hat sich beeilt, der Sterbenden beizustehen; mit der Linken sie unter ihrem Arm fassend, und mit dem linken Bein die halb Liegende stützend, richtet er sich kampfbereit mit zorniger Abwehr das Schwert erhebend gegen seine eigenen Genossen (die man sich zur Gruppe hinzuzudenken hat), welche herbeistürzen, um die Gefallene gleich ihren anderen überwundenen Kampfgefährtinnen in den Fluß zu werfen. Diese Gruppe, die (erst nach des Künstlers Tode von E. Wolff in Marmor ausgeführt) im Schloß zu Berlin aufgestellt ist, lös't eine der schwierigsten Aufgaben auf die glücklichste Weise, wenn auch nicht ganz frei von der Neigung zu gesuchter Wirkung, wie sie sich in den Werken der Schule von Rhodos zeigt. Achilleus in heftiger Aufregung und Anspannung, Penthesilea, im Moment des verrinnenden Lebens, in beiden nach verschiedenen Richtungen volle Entfaltung der Körperschönheit, und in Vereinigung von beiden die fließendste Harmonie aller Linien;

die Handlung ergreifend und rührend; die Ausführung hin- 2. Zeitr.
reißend zur Bewunderung; in den Formen aber jene hohe Idealität, welche ohne jeden Anklang an die gemeine Wirklichkeit voll lebensvoller Wahrheit ist. — In gleicher Richtung sind zwei Basreliefs aus Schadow's Händen hervorgegangen, die Dioskuren, die auf flüchtigen Rossen die Töchter des Leucippus entführen, und ihr Kampf mit den beraubten Verlobten derselben, in welchem Castor fällt (in Marmor ausgeführt für den Herzog von Devonshire). Als ein Werk von ganz besonderem Verdienst wird ein Discus werfender Knabe genannt, der aber nicht zur Ausführung in Marmor gelangte, obschon damit ein Vorbild aufgestellt war, was die Bildnerei in Bewegung, Form und Verhältniß von der Natur zu nehmen habe, ohne Nachahmerin zu werden. — Schadow's letzte Arbeit, die er unvollendet zurücklassen mußte, war eine tanzende Bacchantin.

Christian Rauch

Christian Rauch aus Arolsen gehörte auch mehre Jahre hindurch den Kreisen der römischen Künstler an, und sein erstes großes Werk, das Grabdenkmal der Königin Luise von Preußen, hat er 1811 in Rom ausgeführt. Dennoch liegt offenbar der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit in Berlin, und ich ziehe es vor, nachdem ich hier seiner gedacht, sein künstlerisches Wirken später in Ein Bild zusammenzufassen.

Vierter Abschnitt.

Baukunst.

Wir haben die bedeutende Umwandlung beachtet, welche die deutsche Kunst unter dem Einfluß romantischer Dichtkunst

2. Zeitr. und Zeitstimmung erfahren, und haben gesehen, wie Rom ein Vereinigungspunkt für ihre Jünger geworden; wir haben gesehen, daß die Bildnerei bis dahin an der neuen Wendung sich nur schwach betheiliget; für die Baukunst bleibt uns nur ein leeres Blatt; denn wenn auch Schinkel offenbar eine romantische Ader hatte, so wird doch sein Hauptverdienst die Wiedereinführung griechischer Formen sein, und da seine künstlerische Thätigkeit im Großen ohnehin einer späteren Zeit angehört und auf Berlin sich concentriert, wird er uns dort mit seinen Werken und seinem Wirken entgegentreten.

Fünfter Abschnitt.

Kupferstecherkunst.

Ruscheweyh. Amsler. Barth.

Lag es in den Bestrebungen der Vertreter der neuen deutschen Kunst, auf das Volk, und zwar in möglichst weiten Kreisen, einzuwirken, so gehörten dazu die Mittel der Vervielfältigung ihrer Werke. Die Art der Vervielfältigung ist aber durchaus nichts Gleichgültiges, und es wiederholen sich bei ihr alle die Beziehungen, in welchen wir die selbständig schaffende Kunstthätigkeit gesehen. Kam es der neuen Schule vor allem auf klare Bezeichnung des Gedankens, Reinheit des Styls, Bestimmtheit der Formen und richtigen, sprechenden Ausdruck an, so konnte sie für den Uebertrag ihrer Werke in Kupferstich nicht eine Behandlung brauchen, der es um starke Licht- und Schattengegensätze, um täuschende Abrundung, oder gar um Nachahmung der Stoffe und Farben, und somit

um Virtuosität des Grabstichels zu thun war. Wie sie selbst sich an die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts angeschlossen, so richteten sie ihre Augen auf die damaligen Meister des Grabstichels, vor allen auf M. Schongauer, A. Dürer und M. Anton, als die Vorbilder für eine einfach wahre und darum würdige Behandlungsweise. Ganz besonders hatte es sich Cornelius angelegen sein lassen, den Weg genau vorzuzeichnen, auf welchem der Kupferstich wieder zu seiner höheren künstlerischen Bedeutung kommen könnte. Er ließ sich die Mühe nicht verdrießen, bei seinen Compositionen zum Faust und zu den Nibelungen Strich für Strich mit der Feder vorzuzeichnen, wie sie der Grabstichel nachzumachen hatte, und damit auf eine Neubildung der Kupferstecherkunst im Sinne der Alten zu wirken. 2. Zeitr.

Der erste, der den hier vorgezeichneten Weg, und zwar aus freier Selbstbestimmung einschlug, war Ferdinand Ruscheweyh aus Mecklenburg. Er stach die Zeichnungen von Cornelius zum Faust (12 Blätter) in Kupfer, und widmete sich, zumal seit er um 1816 nach Rom gezogen, fast ausschließlich der Vervielfältigung von Werken der neuen Schule. Ihm verdanken wir viele Blätter nach Overbeck, Philipp Veit, Pforr, Thorwaldsen, M. Wagner u. A., daneben aber auch nach Fiesole, Rafael, Giulio Romano und Michel Angelo. Ueberall hält er sich in den strengen Grenzen der Zeichnung und ist mit Glück bemüht, den Charakter des Meisters, nach welchem er arbeitet, treu wiederzugeben. Ferdin. Ruscheweyh.

Der zweite, der in den römisch-deutschen Künstlerkreis eintrat, war Samuel Amsler aus Schinznach in der Schweiz, geb. 1793, gest. zu München 1850. Er kam 1816 nach Rom und bekundete sogleich in seinen ersten Leistungen, Stichen nach dem Hirtenknaben und dem Mercur von Thor- Samuel Amsler.

2. Zeitr. waldsen, sein Talent für Bestimmtheit der Form und für einfache Behandlung. In Folge davon übertrug ihm Cornelius den Stich der einen Hälfte seines Nibelungen-Titelblattes, womit er sich würdig neben die alten Meister stellte. In gleicher Weise und womöglich noch größerer Vollendung stach er den Alexanderzug von Thorwaldsen, und kam 1828 nach München, wo wir ihm wieder begegnen werden.

Die andere Hälfte des Nibelungen-Blattes wurde von C. Barth. C. Barth aus Hildburghausen, geb. 1792, gleich vortrefflich gestochen. Von ihm sind auch die „sieben magern Jahre" nach Overbeck. Später verschwindet leider sein Name aus der Reihe thätiger Künstler.

Schluß.

Die deutschen Künstler in Rom hatten unter wechselnden Gunstbezeugungen, mehr noch gegen ununterbrochene Anfechtungen von allen Seiten, sich endlich eine geachtete Stellung erobert, und eine Ausstellung ihrer Werke im Palazzo Caffarelli auf dem Capitol 1819 hatte endlich auch den Blödesten die Augen geöffnet. Allein für die Zukunft war damit nur ein idealer Grund gelegt, auf den kein Haus sich bauen ließ. Sollten die gemeinsamen Bestrebungen zu einem Ziele führen, so mußte für die Kunst eine Brücke in's öffentliche Leben geschlagen werden, die Ergebnisse ihrer Thätigkeit mußten Volkseigenthum werden.

In dieser Beziehung war der Eintritt des Thronerben von Bayern in die römisch-deutsche Künstlerwelt das wichtigste und, wie sich bald zeigte, folgenreichste Ereigniß. In ihm, in seiner bis dahin von keinem der neueren Fürsten an

den Tag gelegten Liebe zur Kunst, erkannten Alle die Erfüllung der laut oder im Stillen gehegten Hoffnungen, und das öffnete ihm Aller Herzen, wenn auch nur Wenige erwarten konnten, des durch ihn verbreiteten Segens unmittelbar theilhaftig zu werden. In dem Gefühle, daß er der Schirmherr der neuen deutschen Kunst werden würde, traten Alle, als er Rom verlassen wollte, zusammen, gewissermaßen für diese in festlicher Versammlung der Ausdruck der Anerkennung und des Danks zu sein. Der große Saal in der Villa Schultheiß war zum Festlocal erwählt. Ueber der Thür stand (von Sutter aus Wien gemalt) St. Lucas mit der Unterschrift von Fr. Rückert: 2. Beitr. Künstlerfest in Rom.

St. Lucas der Evangelist,
Der aller Künste Schutzherr ist,
Stellt heut hierher als Pförtner sich,
Und heißt, o Herr, willkommen Dich;
Tritt ein und sieh drin weiter an,
Was sie zu Ehren Dir gethan!

Zwischen Blumengewinden und Festons prangten im Inneren des Saales, nach der Angabe von Cornelius angeordnet, eine Folge größerer und kleinerer Transparentgemälde. Das mittlere (von Cornelius) stellte die erhöht unter einem Eichbaum sitzende Dichtkunst vor, zu beiden Seiten Musik und Malerei, Bildhauerei und Baukunst; in den Seitenbildern sah man die vorzüglichsten Vertreter jener fünf Künste, David, Homer, Phidias, Wolfram v. Eschenbach, Dante, Giotto, Fiesole, Leonardo, Michel-Angelo, Rafael, Dürer u. s. w. (von Phil. Veit), und auf der entgegengesetzten Seite die Beschützer der Künste: Perikles, Augustus, Mäcen, Carl der Gr., Julius II., Leo X., Maximilian I., Franz I. u. A. m. (von Overbeck). Unter diesen Gemälden waren als Predellen kleine reliefartige Darstellungen, die in

2. Zeitr. heiterem Bezug auf die Hoffnungen und Bestrebungen der Festgeber gedacht waren, angebracht: Der Umsturz der Mauern von Jericho, Simson's Philisterschlacht, und das Ausmisten des Augiasstalles (von W. Schadow und J. Schnorr). An den Seitenwänden sah man die Gesetzgeber: Moses (von C. Vogel), Solon (von Rambour), Numa (von Lund) und Carl d. Gr. (von Eberhard und Wach), als die Hüter des Reiches der Schönheit. Mit Musik, Gesang und Tanz und einem fröhlichen Mahle ward der festliche Abend gefeiert; unter dem Donner von Böllern und dem lauten Lebehoch der vereinigten Künstler nahm der Fürst von ihnen und zugleich von Rom Abschied, um die Stätte im Vaterland zu bereiten, die er für die Pflege der neuen deutschen Kunst bestimmt hatte.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Inhalt des vierten Bandes.

Verzeichniß der Kunstbeilagen.

MAR 11 1880
MAY 16 1885
JAN 2 1893
JAN 24 1893
SEP 9 1903

Digitized by Google

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 108 413 667
HD
Digitized by Google